



Fanwen Dong

A Influência Chinesa no Azulejo Português

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor António Nuno Rosmaninho Rolo, Professor Associado com Agregação do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho aos meus pais.

献给我的父母.

o júri

presidente

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro.

vogais

Prof. Doutor Manuel Fernando Ferreira Rodrigues
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (arguente)

Prof. Doutor António Nuno Rosmaninho Rolo
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro
(orientador).

agradecimentos

Gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. António Nuno Rosmaninho Rolo, pela sua paciência, bondade, responsabilidade e ajuda preciosa para este estudo.

Um agradecimento especial aos meus pais, que me ensinaram a perceber, a respeitar e a amar, me deram oportunidade a conhecer o mundo, e sempre me suportam com amor.

palavras-chave

azulejo, porcelana chinesa, chinoiserie

resumo

O azulejo português é uma arte nacional que mostra um aspeto especial de Portugal. É considerado um importante suporte da expressão artística nacional ao longo de mais de cinco séculos. No entanto, durante o seu desenvolvimento, o azulejo português não só absorveu características portuguesas, como também foi influenciado pela cultura de outros países, nomeadamente a China, que mantém ligação com Portugal há mais de 500 anos. A influência chinesa é óbvia, especialmente na cor. O azul e branco caracteriza um tipo famoso de porcelana chinesa, conhecida precisamente por porcelana azul e branca. A influência também mostra nos outros aspetos, por isso, através de materiais relativos, o estudo vai investigar esta influência e analisar algumas obras do azulejo que têm relação com China, além disso, também vai discutir um pouco sobre o fenómeno de cultura global.

keywords

tile, porcelain, chinoiserie

abstract

The Portuguese tile is a national art that shows special style of Portugal, is considered as an important support for national artistic expression for more than five centuries. However, during development, Portuguese tile not only absorbs Portuguese characteristics, but is also influenced by the culture of another country, such as China, which has been linked to Portugal for more than 500 years. The Chinese influence is obvious, especially in color, blue and white which is color of a famous species of Chinese porcelain, as the name shows, blue and white porcelain. The influence also shows in other aspects, so through relative materials, the study will investigate this influence and analyze some tile works that have relation with China, in addition, will also discuss a little about the phenomenon of global culture.

Índice

Introdução	9
Metodologia	13
Capítulo I História do Azulejo	15
1. A origem do azulejo	15
2. O desenvolvimento do azulejo	16
2.1 Azulejaria arcaica e peninsular	16
2.2 Azulejaria renascentista e maneirista	18
2.3 Azulejaria de caixilho e azulejaria seiscentista	20
2.4 Ciclo dos mestres	22
2.5 Grande produção joanina	29
2.6 Azulejaria rococó e neoclássica	33
2.6.1 Rococó inicial	34
2.6.2 Rococó pombalino	35
2.6.3. Fase derradeira do rococó	36
2.6.4 Fase neoclássica	36
2.7 Azulejaria oitocentista	37
2.8 Primeira metade do século XX	38
2.9 Azulejaria moderna e contemporânea	40
Capítulo II Exploração portuguesa na China e a porcelana chinesa	43
1. O encontro com a China	43
2. A porcelana chinesa	46
2.1 Nascimento da magia	47
2.2 Jingdezhen, capital da porcelana chinesa	52
2.3 Revolução no fabrico – a porcelana de exportação	56
2.3.1 Porcelana de Encomenda	58
2.3.2. “Porcelana Kraak”	62
2.4 Porcelana azul e branca	64
Capítulo III A China no Azulejo	69
1. As influências nos aspetos diferentes	69
1.1 A cor azul	70
1.2 Silhar figurativo com chinoiserie	75
1.3 Elementos decorativos chineses	101
1.3.1 Decoração Shanshui	101
Capítulo IV. Fenómeno comunicativo global	109
1. Portugal	111
2. China	112
2.1 A Rota da Seda	112
2.2 O Caminho da Porcelana	114
Conclusão	117
Bibliografia	121
Anexo	125

Introdução

Apesar da sua origem exótica, o azulejo português tornou-se um elemento identificativo da cultura portuguesa. A utilização do azulejo é comum a países como Espanha, Itália, Turquia, etc. No entanto, foi em Portugal, de entre todos os países europeus, que o azulejo manifestou a maior transformação e foi praticado com mais afinco e particularidades de estilo e de uso ao longo de mais de cinco séculos. Em nenhum outro país apresenta a mesma aplicação no espaço arquitectónico, nem o mesmo desenvolvimento decorativo.

Portugal é um país de “navegadores” que tem espírito de aventura e capacidade para descobrir novos assuntos. Esta característica também se nota no processo de desenvolvimento do azulejo português. Os artistas e os criadores absorveram os abundantes elementos dos outros países para evolucionar e aperfeiçoar os seus próprios produtos e, ao mesmo tempo, mantiveram as suas personalidades e sensibilidades específicas.

A realização deste enriquecimento baseou-se no melhoramento da técnica que está sempre a avançar. Além disso, este processo também foi apoiado pelos descobrimentos mundiais e pelo comércio internacional que ligaram Portugal com o exotismo oriental, em particular com a China.

A China, como é sabido, é um país tradicional e possui uma história longa. Naquela época, de acordo com a descrição incrível no livro de Marco Polo¹, ela foi um símbolo de riqueza e de mistério que era muito rica em ouro. Apesar desta imagem não ser verdadeira, provocou entusiasmo nos europeus e levou-os a conhecer este país fabuloso no Oriente.

Graças à coragem de aventureiros e de marinheiros portugueses, o sonho foi realizado. Portugal foi o primeiro país europeu que construiu uma relação comercial direta e constante com a China desde o princípio do século XVI. Nesse momento, a engrenagem da história começou a rolar.

¹ Marco Polo (Veneza, 15 de setembro de 1254 – Veneza, 8 de janeiro de 1324) foi um mercador, embaixador e explorador. O relato detalhado das suas viagens pelo oriente, incluindo a China, foi durante muito tempo uma das poucas fontes de informação sobre a Ásia no Ocidente.

Através da importação das mercadorias e do intercâmbio cultural entre ambas as nações, a influência mútua ficou cada vez mais clara e profunda. A dissertação vai focar principalmente o azulejo português e a porcelana chinesa, que se constituíram como importantes e duradouros elementos de comunicação cultural entre os dois povos. As porcelanas chinesas foram decoradas com os brasões da nobreza e a esfera armilar portuguesa; e o azulejo adquiriu as cores azul e branca por influência da porcelana chinesa azul e branca muito apreciada em Portugal. E como podemos ver hoje, o azulejo azul e branco permanece em voga. Fora deste ponto, a influência também se nota em outros aspectos como a figura, a técnica, etc.

No entanto, na abordagem do estudo da azulejaria portuguesa, falta uma análise profunda desta influência que de facto desempenha um papel bastante importante na comunicação cultural e económica entre a China e Portugal. No respeitante a este tema, as pesquisas são muitas vezes simples e superficiais em comparação com outras questões.

Por isso, para compreender melhor o azulejo português e o fenómeno da cultura global que ele revela, vale a pena estudar estes assuntos. A dissertação vai investigar esta influência e analisar algumas obras de azulejo relacionadas com a China. Além disso, também discutirá um pouco o fenómeno da cultura global subjacente a este processo.

A influência chinesa que é analisada na dissertação principalmente aconteceu no século XVIII. Neste período a comunicação entre Europa e a China, entre o Ocidente e o Oriente chegou a uma auge, os produtos chineses foram importados em número incalculável para o outro lado do mundo e exerceu grande influência.

A tese divide-se principalmente em quatro capítulos. O capítulo I (História do Azulejo) introduz simplesmente a história do azulejo português que é a base deste trabalho, desde que só era uma maneira exótica da decoração até que se tornava uma arte nacional de Portugal que ocupa um lugar importantíssimo. O capítulo II (Exploração Portuguesa na China e a Porcelana Chinesa) explica o desenvolvimento do comércio internacional, analisa o primeiro contacto entre Portugal e a China pelos Descobrimentos e pelas atividades marítimas, e a ligação cultural entre os dois países, apresenta a difusão da cultura chinesa através da porcelana e destaca as porcelanas de exportação que foram produções importantes, nomeadamente a *Kraak* ou *Kraakporselein* em neerlandês. O

capítulo III (A China no Azulejo) investiga precisamente as influências chinesas nos aspectos diferentes como a cor, o tema, a figura, a tecnologia etc. no azulejo português e apresenta alguns exemplos relacionados. O capítulo final (Fenómeno Comunicativo Mundial) aborda o fenómeno da comunicação global e as influências recíproca utilizando como base o azulejo e a porcelana.

Metodologia

O azulejo português, como um símbolo identificativo, foi uma das primeiras coisas que conheci sobre Portugal que ainda é um país desconhecido na China, quando eu comecei a estudar a língua portuguesa. E a semelhança da utilização das cores azul e branco entre ele e a porcelana chinesa azul e branca deixou-me facilmente pensar que a ligação possível entre estas duas artes importantes e sugeriu-me uma questão “A China tem influência no azulejo português? ”.

A exposição “O Exótico Nunca Está Em Casa: a China na fiança e no azulejo portugueses(século XVII-XVIII)?” organizada por Museu Nacional do Azulejo em 2013 destinou-se memorizar o contacto luso-chinês por 500 anos respondeu a questão com resposta positiva e inspirou meu enorme interesse de investigar esta influência chinesa.

Levei este tema em consideração, em base da exposição e do livro homónimo, procurei outros livros relacionados, no entanto, em comparação com outros temas, a influência chinesa não atraiu grande atenção, com curiosidade e entusiasmo eu decidi continuar a estudar para preencher essa escassez na abordagem da azulejaria.

A dissertação funda-se principalmente nas duas maneiras: leitura da bibliografia- eu li vários livros sobre o azulejo português como os de José Meco e de Santos Simões que são pesquisadores importantes da azulejaria e os estudos sobre a história da porcelana chinesa, o nascimento e desenvolvimento desta magia do mundo e os contactos entre Portugal e a China; segunda maneira é visita dos museus- eu visitei o Museu Nacional do Azulejo onde exhibe muitas obras salientes da cada época e Museu Nacional da Porcelana Chinesa de Jingdezhen que é conhecido como capital da porcelana chinesa.

Os significados desta dissertação dividem-se em três partes: ao lado do azulejo português, podemos entender melhor o desenvolvimento dele e a sua evolução da característica exótica; ao lado da porcelana chinesa, podemos compreender a longa e misteriosa história dela que é famosa em todo o mundo; além disso, através dos estudos destas duas partes, podemos conhecer o contacto entre dois lados do mundo, entre Portugal e a China e discutir um pouco sobre a comunicação global que é reflectida pelas.

Capítulo I História do Azulejo

Quando pensamos em Portugal, o azulejo é uma das primeiras coisas que emerge nos nossos pensamentos. O azulejo português é uma das características mais típicas da cultura portuguesa e está presente por todo o lado. Esta produção, com forte relevância artística, arquitectónica, decorativa e cultural, tornou-se um símbolo identificativo de Portugal no mundo. Para conhecer e apreciar este assunto, é necessário voltar ao passado, ou seja, ao início, compreender a sua história.

1. A origem do azulejo

A origem etimológica da palavra azulejo não é clara e por isso tem sido controvertida. Existem explicações variadas a respeito desta questão. A obra *Vestígios da Língua Árabe em Portugal* define-o do seguinte modo: “*Azzalujo, Espécie de ladrilho pintado e vidrado entre nós e bem conhecido. Deriva-fe do verbo zallaja fer lizo, efcorregadio*”. E o Dicionário da Língua Portuguesa descreve-o assim: AZULEJO— “*AR, ADO, ADURA (zul, gerens, làs)c. chata, azul & c.*”²

É habitual relacionar a palavra “azulejo” com o termo “azul”, porque na maioria da produção portuguesa essa cor toma um lugar predominante. No entanto, não há nenhuma ligação entre as duas palavras. O termo azulejo tem origem no árabe, derivado da palavra *azzelij* (ou *al zuleycha, zuléija*) que significa tanto pequena pedra polida como ladrilho e se formou de étimo persa *azul* que também serviu para designar uma pedra semipreciosa.

Entre nós, o azulejo é definido como uma peça de cerâmica, com forma geralmente quadrada, tendo uma face vidrada e aplicação parietal, tanto como elemento de revestimento de arquitectura, quanto como elemento decorativo isolado.³

Apesar de o azulejo se ter tornado um dos aspetos estéticos mais importantes de Portugal e receber aqui mais atenções do que em qualquer outro país europeu, de fato, a origem do azulejo não é portuguesa. Como a palavra mostra, o azulejo é uma herança islâmica.

² Sousa, João de. 1981. *Vestígios da Língua Árabe em Portugal*. Gráfica Maiadouro.

³ Azulejaria em Portugal, Simões, p.41

A utilização do azulejo já existia na antiguidade, no período do Antigo Egito e na região da Mesopotâmia. Acompanhou os sucessos da expansão dos muçulmanos que, em curto espaço de tempo, tomaram conta da quase totalidade da Península Ibérica. A produção do azulejo alastrou por vários países, incluindo a Espanha onde criou bases próprias.

O rei de Portugal D. Manuel encontrou o azulejo de estilo hispano-mourisco quando visitou Espanha no ano de 1498. Por causa do deslumbramento que sentiu por esta decoração exuberante, decidiu edificar a sua residência com mesmo elemento. Por isso, o gosto do rei conduziu à primeira aparição do azulejo em Portugal. Aqui começou verdadeiramente a sua história.

2. O desenvolvimento do azulejo

Ao longo de mais de cinco séculos, o azulejo português esteve sempre em desenvolvimento. Na sua evolução, atravessou várias fases, produziu estilos diversos e mostrou características representativas de cada época. Com o objetivo de facilitar o entendimento e explicar de maneira mais clara, com base nas obras dos historiadores que mais se dedicaram ao estudo da azulejaria portuguesa, como José Meco e Santos Simões, esta parte vai delimitar cada período e focar alguns núcleos mais representativos.

2.1 Azulejaria arcaica e peninsular

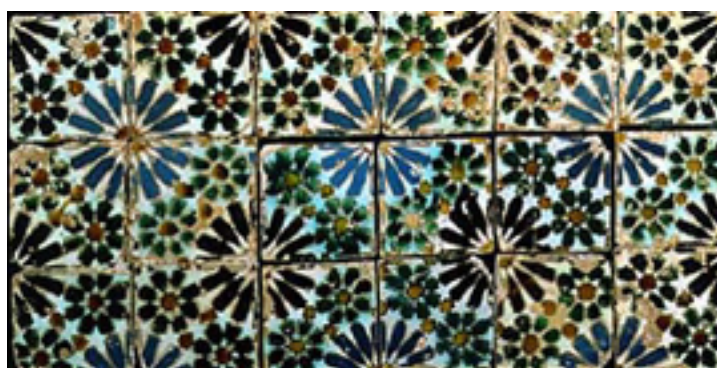
Neste período, cerca do século XV, a maioria do azulejo usado em Portugal foi importada de Sevilha e de outros lugares que eram centros de produção. Os azulejos de pavimento levantino foram largamente usados em Portugal desde meados do século XV até quase ao meio do século seguinte.

Nessa época, apesar de ainda não se poder falar de azulejo português, as transformações, especialmente na técnica, foram essenciais para o desenvolvimento posterior. Portanto, deve-se mencionar pela sua importância.

O azulejo de estilo mudéjar ou hispano-mourisco foi introduzido na Península Ibérica pelos muçulmanos durante o período da conquista islâmica. Este tipo do azulejo começou a desenvolver-se em Espanha. Mais tarde, por causa da difusão deste estilo, ele

transformou-se um dos elementos destacados da decoração que caracterizam o estilo manuelino⁴.

Depois, no reino muçulmano de Granada,⁵ um dos três centros principais de irradiação cerâmica no peninsular, aplicaram-se composições de alicatados⁶ que foram as mais recuadas formas de mosaicos cerâmicos. Com o tempo, a influência de Granada tornou-se mais notável, e esta técnica foi conhecida por granadina. No entanto, após a conquista de Algarve, Portugal libertou-se das influências mouriscas, afastou-se dos centros de irradiação granadina e por isso não dispõe de muitas obras com este tipo de decoração.



Painel de azulejos de padrão mudéjar

Sevilha, Oficina de Fernan Martinez Guijaro
c. 1503

Corda seca e aresta com esmaltes policromos

47,7 x 92 cm

Proveniente da Sé Velha de Coimbra

MNAz Invº 69

A técnica continuou a desenvolver-se. O método de corda seca que grava os desenhos na placa cerâmica ainda húmida foi exercido amplamente e, cerca de 1500, foi substituído pela aresta ou *cuenca* que apresenta uma fina saliência como separador. Durante um curto

⁴ O Estilo manuelino, por vezes também chamado de gótico português tardio ou flamejante, é um estilo decorativo, escultórico e de arte móvel que se desenvolveu no reinado de D. Manuel I.

⁵ Granada é uma cidade e município espanhol, capital da província Granada e da comarca da Veiga de Granada.

⁶ Técnica para revestimentos em que se agrupam pedaços de cerâmica vidrada cortados em diferentes tamanhos e formas geométricas com a ajuda de uma turquês.

tempo, “as duas técnicas coexistiram, servindo-se algumas vezes dos mesmos motivos, marcados por grande liberdade formal”⁷, que marca alguns elementos decorativos góticos e é recorrente no tratamento naturalista de elementos vegetais.

Cerca de 1500, a nova técnica majólica⁸ foi desenvolvida em Itália, em particular na cidade de Faenza, e foi introduzida na Península Ibérica pelas mãos do artista italiano Francisco Niculoso, que faz concorrer uma azulejaria figurativa e ornamental de feição renascentista com a tradição da azulejaria hispano mourisca. Na altura, não teve grande impacto mas mais tarde essa técnica difundiu-se pela Europa. Permitia produzir azulejo em abundância, impulsionava a evolução da expressão artística, e influenciou o azulejo em Portugal. No entanto, não só a técnica mas também o gosto italiano foi importado. A encomenda em Antuérpia em 1558, constitui uma primeira grande presença da majólica e de um moderno gosto maneirista em Portugal.

2.2 Azulejaria renascentista e maneirista

Como pioneiros da exploração europeia, os portugueses começaram a navegar no princípio do século XV e fizeram ligações comerciais marítimas com vários países. Através do contacto com mercadores italianos e flamengos e da importação dos azulejos, o Renascimento chegou a Portugal e a sua influência estendeu-se da segunda metade do século XV a finais do século XVI. Em meados do século XVI, começou o maneirismo português.

Com base nos conhecimentos do contexto histórico, podemos compreender com facilidade as características — composições ornamentais em brutesco — deste ciclo artístico que, de acordo com José Meco, “*corresponde sensivelmente à segunda metade do século XVI, entre a implantação definitiva na Península Ibérica da majólica italo-flamenga e as últimas obras maneiristas de expressão erudita.*”⁹

⁷ Meco, 1985, p. 9

⁸ Técnica vinda de Itália e introduzida na Península Ibérica em meados do século XVI.

⁹ Meco, 1985, p.191

Conforme já manifestado anteriormente, Sevilha, o principal centro abastecedor de azulejos do mercado português, manteve o seu lugar durante século XVI. No entanto, a partir de meados deste século, emergiu a produção própria do azulejo português. Os artistas começaram a fazer algumas obras com decorações rudes e com técnicas incipientes, mas não atingiram o êxito completo naquele momento. Por volta de 1560, com as experiências pontuais anteriores, o fabrico de azulejo em Portugal foi verdadeiramente iniciado através da fixação em Lisboa dos ceramistas e com a divulgação dos modelos italianos renascentistas e maneiristas.



Milagre de São Roque

Encontra-se na capela de São Roque, que é um das capelas principais no interior da igreja. *“Este notável conjunto de azulejos é considerado a obra-prima da azulejaria mundial do final do século XVI. É obra do mestre Francisco de Matos, destacando-se pela monumentalidade dos motivos, pela sua adaptação perfeita à arquitetura e pelo rigor do traço sob fundo amarelo. Representa um “Milagre de São Roque” entre motivos florais, numa perfeição que remete para a técnica de pintura a óleo.”*

Acerca da produção portuguesa, o exemplo mais característico desta fase encontra-se na Igreja de São Roque¹⁰, em Lisboa, na capela lateral do orago, *“que não é só uma obra-prima da azulejaria portuguesa da segunda metade do século XVI pela técnica elaborada,*

¹⁰A Igreja de São Roque, construída em 1553, é um dos mais belos monumentos de Lisboa, pelo seu valor histórico e riqueza artística.

mas também pode ser considerada um o expoente estético da azulejaria internacional da época.”¹¹ .

Proveniência da imagem e legenda: <http://www.lisbonlux.com/magazine/10-masterpieces-of-tile-art-in-lisbon/>

A produção mais característica do terceiro quartel do século destinou-se a palácios de veraneio e a casas de fresco¹².

As obras deste período, em consequência de Concílio de Trento¹³, possuem um espírito catequético. As composições abandonaram o estilo islâmico, procuraram expressões religiosas com as cenas de tema mitológico e alegórico. Além dos modelos sevilhanos e os talaveranos que ainda determinam a padronagem deste período, novos estilos continuaram a aparecer, como os derivados das composições de *ferronerias*.

Apesar das importantes obras portuguesas criadas, a maioria dos azulejos deste período revelou características estrangeiras, nomeadamente de Itália, não apresentou uma concepção nacional patente em elementos próprios. No entanto, não conseguimos negar o sucesso crescente do azulejo português.

2.3 Azulejaria de caixilho e azulejaria seiscentista

É no século XVII que a produção portuguesa de azulejo se consolida e ganha as suas características próprias nas composições geométricas. No entanto, antes de apresentar este desenvolvimento da produção nacional, é necessário conhecer o contexto que sustentou

¹¹ Meco, 1985, p.194-195

¹² Casa de fresco é uma estrutura existente nalgumas propriedades rurais que incluem uma vertente de recreio destinada a abrigo, mas sem que se perca o contacto com a vista ou com a natureza, nos dias de maior calor. Pode apresentar-se sob a forma de alpendre, mirante ou gruta artificial.
<http://www.inventario.iacultura.pt/sao-jorge/velas/glossario.html>

¹³ O Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563, foi o 19.º concílio ecuménico da Igreja Católica.

este ciclo artístico e contribuiu decisivamente para a evolução da azulejaria portuguesa do século XVIII.

Estas propriedades da azulejaria portuguesa, que beneficiaram da expansão marítima e da riqueza que ela produziu, não se mantiveram por muito tempo. A partir dos meados do século XVI, a sociedade e a economia portuguesa entraram numa circunstância decadente que se acentuou com o estrondoso desastre de Alcácer Quibir em 1578 e a Crise de Sucessão que se lhe seguiu. Esta situação manteve-se após a Restauração. O contexto social da degradação grave da nobreza e da corte teve influência profunda na produção artística, *“nas progressivamente simplificadas construções e no fomento crescente das artes ornamentais, de custos menos elevados.”*¹⁴. Com esta situação, *“o azulejo passou a ser concebido essencialmente em função da arquitectura que reveste, na qual exerce um complexo papel dinamizador e transformador do espaço.”*¹⁵

Os artistas portugueses abandonaram as composições alicatadas complicadas, decoraram a arquitetura com os azulejos simples de caixilho e abandonaram o uso dos fragmentos. Estes revestimentos foram aplicados amplamente, não só no interior dos edifícios religiosos, como igrejas, sacristias, etc., mas também nas fachadas.

Além da composição geométrica que é uma faceta saliente no início deste período, o século XVII também se caracterizou pela persistência e estabilidade das formas decorativas durante a primeira metade. Em comparação com o século anterior que deu mais atenção às inovações, este período foi muito diferente.

Esta situação resultou, como foi referido anteriormente, da decadência social que foi consequência de várias razões, como o prejuízo da guerra e a carência do comércio das especiarias depois da Restauração de 1640.

¹⁴ Meco, 1985, p.21

¹⁵ Meco, 1989, p.198



Painel de azulejos de padrão de parras, com cercadura

Lisboa, 1.º quartel do século XVII

Faiança policroma

170 x 110 cm

Proveniência desconhecida

MNAz Invº 855

*“Este padrão maneirista segue o modelo original em azul e branco encomendado por Filipe II, em 1570, a Juan Fernandez, com oficina em Talavera de La Reina, tendo sido realizados alguns milhares para os aposentos do rei no Mosteiro do Escorial, e utilizado também em Sevilha e em Madrid nos mosteiros das Descalzas Reales, da Encarnación e das Trinitarias Descalzas.”*¹⁶

Os artistas portugueses combinaram composições *grotesche*, maneiristas e flamengas com decorações enxaquetadas, criaram uma concepção nacional com o seu carácter próprio, inauguraram uma nova fase da azulejaria de Portugal. O azulejo deste período, segundo José Meco, “*nunca foi uma arte tão pobre, ao nível das matérias e meios humanos utilizados, mas foi igualmente um dos mais sumptuosos em termos visuais e dos de maior criatividade.*”¹⁷

A azulejaria nunca parou de se desenvolver. Dentro das grandes transformações dos finais do século XVII, merecem registo a influência oriental nos frontais de altar e a alteração da utilização da cor. Por causa da importância destes dois pontos e das suas relações inseparáveis com os conteúdos da terceira parte da tese, deixamos este assunto para analisar mais tarde.

2.4 Ciclo dos mestres

Este ciclo artístico, como o título mostra, é um período marcado por vários e extraordinários mestres, cada um dos quais revelou técnicas distintas de pintura e contribuiu tremendamente para o azulejo do século XVIII. Eles são António Pereira,

¹⁶ <http://www.museudoazulejo.pt/pt-PT/ExposAct/ExpoPerm/ContentDetail.aspx?id=874>

¹⁷ Meco, 1989, p.199

Manuel dos Santos, António de Oliveira Bernardes, Policarpo de Oliveira Bernardes e o mestre P.M.P.

No entanto, antes de começar a introduzir estes pintores importantes, vale a pena dar ênfase à presença de Gabriel del Barco, o precursor deles, cuja obra marca o auge das soluções do século XVII e o início da implantação do barroco.

Gabriel del Barco (1648 - ?) foi um pintor de tectos e azulejista espanhol que chegou a Portugal em 1669. Com base nos seus conhecimentos de pintura, conseguiu realizar obras ingénuas mas fecundas, com uma maneira simples. Como decorador, Barco produziu igualmente composições excelentes, *“combinou as potencialidades de enriquecimento arquitectónico com o dinamismo da movimentação barroca.”*¹⁸ As suas criações maravilhosas e numerosas exerceram grandes impactos nos pintores dos ciclos seguintes e que podem ser considerados seus seguidores.



Painel de azulejos com a representação de São João Baptista

Número: CHSJ2401

Obra de Gabriel del Barco no Hospital de São José

Painel de azulejos em tons de azul e branco, de formato rectangular, representando São João Baptista.

Por causa do seu mau estado de conservação, não é possível determinar precisamente qual o cenário do painel.

¹⁸ Meco, 1989, p.216

Proveniência da imagem e legenda: <http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/integrado.aspx?id=74>

Na sequência da investigação de José Meco, podemos classificar os pintores em três tipos segundo as características das suas produções: 1. António Pereira e Manuel dos Santos, cujas obras mais gráficas, reflectem melhor a influência holandesa; 2. o pai e filho Oliveira Bernardes, cujas obras são mais pictóricas e escultóricas; 3. O mestre P.M.P., o pintor mais misterioso entre todos, cujas obras são mais ingénuas e decorativistas.

António Pereira



Revestimento cerâmico da capela-mor

Número: CHSC011501

Obra de António Pereira no Hospital de Santo António dos Capuchos

“Os azulejos encontram-se divididos em dois níveis, o inferior preenchido por figurações de meninos a brincar e a segurar instrumentos da Paixão. No nível superior, as secções relativas a episódios da vida de Santo António e São Francisco são envoltas por cercadura de enrolamentos de acanto, com mascarões nos cantos e cartela vazia central.”

Proveniência da imagem e legenda: <http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/integrado.aspx?id=1863>

Por causa da ausência de registos documentados deste pintor, quase nada há para falar sobre a sua vida e a sua carreira, aliás curtíssimas. Mas é uma fortuna podermos identificar as suas obras de acordo com a sua assinatura nos conjuntos. Além disso, como detentor de uma técnica muito própria, pingada e nervosa, as suas produções são facilmente identificáveis.

A obra de António Pereira é marcada pelo desenho nervoso e incisivo, com pinceladas agitadas e apontamentos delicados, que o aproxima dos pintores holandeses embora possua uma técnica e um traço superiores.

Manuel dos Santos

Tal como se passa com António Pereira, os elementos sobre a vida de Manuel dos Santos também são escassos, mas a sua carreira, mais longa e densa, dura 20 anos a partir de 1703.



Painel de azulejos representando uma cena agrícola e de pastoreio

Número: IAPCLX000701

Obra de Manuel dos Santos no edifício do Largo de São Mamede, n.º 7, Lisboa

“Painel em tons de azul e branco, aplicado na fachada.

Representa uma cena agrícola e de pastoreio, sendo delimitado por barra de enrolamentos vegetalistas integrando cartela em forma de coração repetida três vezes”

Proveniência da imagem e legenda: <http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/integrado.aspx?id=988>

Apesar de também ser influenciado por artistas holandesas, “*além da preponderância gráfica, a obra de Manuel dos Santos é caracterizada pelo desenho inebriante e elaborado com expressão mais barroca, que é totalmente contraditória em relação à de Pereira.*”¹⁹

Os Oliveira Bernardes



“Estes são dois dos oito painéis de azulejos barrocos que revestem o Salão Nobre do Hospital de São José. Neles se podem ver motivos alusivos às disciplinas ensinadas no Colégio de Santo Antão-o-Velho: Geometria, Astronomia, Geografia, etc. De moldura rectilínea e com elementos decorativos de um barroco tardio, têm sido atribuídos a António Oliveira Bernardes.”

Proveniência da imagem e legenda: História e Azulejo, p.60

¹⁹ Meco, 1989, p.220

De todos os mestres, os contributos notáveis de António de Oliveira Bernardes (1662-1732) e de seu filho Policarpo (1695-1778) na abordagem da azulejaria figurativa convertem-nos nos melhores representantes deste período.

A sabedoria demonstrada no campo da pintura a óleo atribuiu a António de Oliveira Bernardes a capacidade de criar uma expressão específica. Ele foi um génio tanto na modelação das figuras e na sugestão dos espaços envolventes, como na manipulação da luz e no jogo das sombras.

Os seus desenhos de feição pictórica iniciaram uma nova maneira que, contrasta com a predominância gráfica nas obras de António Pereira e Manuel de Santos.

Enquanto filho e principal discípulo e continuador de António de Oliveira Bernardes, Policarpo sofreu uma grande influência do pai ao longo da sua carreira. Apesar de ter sido considerado durante muito tempo um mero epígono do pai, a sua obra possuiu um carácter próprio e uma importância que não se pode negligenciar.



Fuga para o Egipto

Lisboa, Policarpo de Oliveira Bernardes 1730

Faiança azul e branca

57 x 99 cm

Proveniência desconhecida

MNAz Invº 1690

Proveniência da imagem e legenda: <http://www.museudoazulejo.pt/pt-PT/Coleccao/Coleccoos/ContentDetail.aspx?id=411>

A sua obra, em que o ciclo dos mestres se prolongou, foi marcada pelos envolvimento com elementos escultóricos e arquitectónicos preponderantes e pela sua ambiguidade espacial-decorativa com composições barrocas magníficas.

Mestre P.M.P.

Este pintor anónimo, apenas referenciável pela sigla P.M.P., ocupou um lugar importante neste ciclo porque, ao contrário do desconhecimento em que a sua vida se encontra apesar das abundantes investigações e pesquisas, a sua prodigiosa produção e os seus atributos decorativos tornaram-no muito conhecido e as suas obras produziram um impacto forte nos pintores seguintes²⁰.

Sendo um pintor intuitivo, as suas obras revelam uma grande eficácia e diversidade nas expressões decorativas, que tanto podem ser elaboradas e delicada, como estereotipadas e rigorosas.



Senhora ao Toucador

Lisboa, 2.º quartel do séc. XVIII

Faiança azul e branca

1720 x 1730

Proveniente da Quinta das Portas de Ferro, Camarate,

Lisboa

MNAz Invº 6341

²⁰ Meco, 1989, p.226

2.5 Grande produção joanina

A fase subsequente à dos mestres situou-se na segunda e terceira décadas de Setecentos. Este ciclo ficou conhecido como «grande produção joanina» por causa do carácter do estilo Barroco e da voga de painéis historiados.

A produção do azulejo deste período foi influenciada pelo desenvolvimento da sociedade. A exploração das minas de ouro e diamantes do Brasil na época de D. João V deu a Portugal uma riqueza suficiente para suportar um forte desenvolvimento artístico e, em particular, da azulejaria. Ao mesmo tempo, por causa do crescimento da utilização do azulejo, nomeadamente no Brasil, o seu consumo aumentou muito e os custos de fabrico baixaram. Nesta circunstância, o azulejo português desenvolveu-se com uma força irresistível e rapidamente atingiu o auge.

As obras do período joanino caracterizaram-se pelas cercaduras fantasiosas e cenográficas. Nesta época, em comparação com as dos mestres, as produções foram mais repetitivas e estereotipadas. Reflectiram assim uma simplificação das representações figurativas e a diluição da tonalidade pictural. *“Os painéis alcançaram grande beleza nos fundos e apontamentos de paisagem, concebidos como cenário altamente ornamentais, tratados com largueza e mostrando um conhecimento correcto da representação dos valores espaciais e da sua valorização através do doseamento da iluminação”*²¹.

No início, a produção deste período relacionou-se com as atividades do Mestre P.M.P. que criou a expressão joanina. Os responsáveis principais do desenvolvimento da primeira fase do ciclo foram Teotónio dos Santos e Valentim de Almeida, possivelmente colaboradores de Mestre P.M.P. Estes dois pintores dominaram a evolução do azulejo até 1730. Depois, esse estatuto foi transferido para o pintor e empreiteiro Bartolomeu Antunes e o seu genro Nicolau de Freitas.

Teotónio dos Santos (1688-?)

²¹ Meco, 1985, p.55-56

Discípulo de António de Oliveira Bernardes, Teotónio dos Santos esteve activo entre 1715 e 1730. A identificação da sua obra tem por base dois revestimentos assinados, um na capela-mor da Igreja de São Bento, em Viana do Castelo, e o outro em Abrunhosa do Ladário, Sátão, na nave e capela-mor do Santuário de Nossa Senhora da Esperança.²²

Se levarmos em conta as suas obras mais recuadas, como os painéis de um corredor da igreja de Carnaxide em Lisboa, Teotónio pode ser considerado como possível cooperador do mestre P.M.P..



“Estes dois painéis fazem parte de um vasto conjunto de azulejaria barroca que reveste os vários lanços e patamares da escadaria principal do Hospital de São José, cuja autoria tem sido atribuídas a Teotónio dos Santos.”

Proveniência da imagem e legenda: História e Azulejos, p.55

As obras assinadas mais importantes dele são os painéis que ficaram no conjunto notável da escadaria do Hospital de São José. Estes painéis apresentam um amadurecimento criativo do pintor e, em conjunto com uma expressão mais específica, *“são um dos exemplares mais representativos da azulejaria joanina e também dos mais polémicos quanto a atribuições.”*²³

²² http://redeazulejo.fl.ul.pt/pesquisa-az/autor_ficha.aspx?id=13

²³ Meco, 1985, p.230

Valentim de Almeida (1692 - 1779)

Este pintor nasceu em 1692 na freguesia do Socorro, faleceu em 16 de Abril de 1779 e foi sepultado na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Lapa.

As obras de Valentim de Almeida caracterizam-se pelas “*posições artificiais das figuras, com os rostos ligeiramente revirados, pelos maneirismos e imprecisões na concepção da perspectiva dos fundos de arquitectura e de paisagem.*”²⁴

Tal como sucede com Teotónio dos Santos, no Hospital de São José também existe uma produção sua: o revestimento cerâmico do Salão Nobre, da ante-sacristia e da Sala dos Voluntários.

Bartolomeu Antunes (1668–1753)

Este ladrilhador do paço foi um dos mais conhecidos azulejadores durante período da Grande Produção Joanina. Em termos de quantidades e de valor cenográfico, as suas produções são os melhores exemplos deste ciclo.

As obras de Bartolomeu Antunes caracterizam-se pela figuração estereotipada e ornatos expressivos. Por um lado, o azulejador deu atenção à expressão teatral e à intensidade decorativa, por outro lado, ele também não ignorou a importância das partes acessórias dos painéis. Tentou manter um balanço entre delas.

Nicolau de Freitas (1703-1765)

Por causa da relação com Antunes, primeiro como pintor colaborador, mais tarde como genro, o nome de Nicolau de Freitas normalmente é referido depois do seu sogro. No entanto, apesar de ele ser referido como colaborador de Antunes, a atividade de Nicolau de Freitas não é menos importante do que a de Bartolomeu Antunes.

Como discípulo de Bernardes e colaborador de Antunes, na fase inicial, a obra de Freitas mostrou grande influência deles, mas possui uma sensibilidade mais delicada. A maior contribuição deste mestre no final da fase foi a implantação do novo estilo artístico rococó, que abriu um novo e importante período na história do azulejo.

²⁴ Meco, 1989, p.230

“Painéis barrocos de contorno recortado, formando um silhar que reveste a toda a volta o átrio principal do Hospital de São José, que têm sido atribuído a Nicolau de Freitas. Neles estão representadas seis cenas bíblicas e duas figuras de anjos ostentando símbolos da Paixão”²⁵



Em cima: Moisés batendo na rocha de onde brota água.
Em baixo: Êxodo do povo judeu



²⁵ História e Azulejos.



Em cima: Remissão dos cativos

Em baixo: Destruição das muralhas de Jericó pelo som das trombetas



Em cima: Morte de Golias às mãos de David

Em baixo: Moisés à visita da Terra Prometida

2.6 Azulejaria rococó e neoclássica

Quanto ao estilo rococó, não nos é estranho ou desconhecido este termo que nasceu em Paris cerca de 1720 e se caracterizou pela delicadeza, elegância, aristocracia, etc. E em

meados do século XVIII, a sua influência começou a aparecer no azulejo português, dando início à azulejaria rococó.

O ciclo rococó, que é um passo importantíssimo no desenvolvimento do azulejo, pode dividir-se em três fases. A fase inicial desenrola-se entre o fim da Grande Produção Joanina, em torno de 1745, e o terramoto de 1755; a segunda fase, designada “*pombalina*” por referência ao Marquês de Pombal, durou mais ou menos 20 anos; e a fase final ou o rococó tardio continuou até ao começo da última década do século XVIII, quando a estética neoclássica adquiriu progressivamente a supremacia.

2.6.1 Rococó inicial

Esta fase, como o título mostra, coincide com o início do estilo rococó em Portugal representa um processo de transição artística.

Para conhecer este processo com mais facilidade, vale a pena referir dois sintomas principais de mudança deste período, que já começou no ciclo da Grande Produção Joanina. Refiro-me às influências do estilo Regência Francesa e à alteração do gosto estético.

O estilo Regência Francesa primeiramente introduziu em Portugal elementos rococó como a “*asa de morcego*” e os concheados assimétricos, que foram importantes e influenciaram vários mestres antes referidos, como Nicolau de Freitas que pode ser considerado o pioneiro da inovação.

E a alteração do gosto estético, que pode ser encontrado em alguns painéis, caracterizou-se pela diminuição da importância dos enquadramentos nas composições; pela perda de densidade dos ornatos e pela utilização de elementos como volutas, vasos coloridos, sanefas, etc. Ao mesmo tempo, por causa da evolução técnica, as obras deste período retomaram o uso das composições policromas. As partes figurativas continuaram a ser pintadas de azul e, apesar de ser raro, a cor manganês começou a ser utilizada. Em termos das partes historiadas, alguns painéis ainda mantiveram características do período joanino, e estas produções alimentaram a fase seguinte, pombalina.

2.6.2 Rococó pombalino

O terramoto de 1755, que divide o início do estilo rococó e a sua segunda fase, desempenhou um papel importante no desenvolvimento da azulejaria pombalina. A sua influência foi importante tanto em termos económicos como políticos.

O sismo de Lisboa foi devastador e cruel, abalou toda cidade, destruiu-a em larga medida e obrigou a uma profunda obra de reconstrução. No entanto, como a teoria marxista explica, a infraestrutura determina a superestrutura. Assim, a crise económica provocada pela diminuição da extracção de ouro brasileiro e os gastos sumptuários obrigou o governo a meditar num programa mais minucioso e viável de intervenção urbana.

Nesta circunstância, a alta qualidade e o baixo custo do azulejo, atraiu as atenções. O bom acolhimento do azulejo ficou a dever-se também ao seu valor estético e à sua riqueza decorativa. Por isso, com o apoio da sociedade, a azulejaria pombalina prosperou sem qualquer interrupção, e ocupou um lugar primordial.

Em comparação com a fase anterior, as obras pombalinas tornaram-se mais repetitivas e estereotipadas, fixaram-se em composições policromas, embora sem abandonar por completo a monocromia. O estilo rococó entrou num período estável e os seus elementos determinaram as produções de azulejo.



Jesus entre os Doutores

Lisboa, 3.º quartel do século XVIII

Faiança policroma

1960 x 3000 cm

Proveniente do antigo convento de Santo

António da Convalescença, Lisboa

MNAz Invº 866

*“Grande painel figurativo, um dos doze que, provenientes do antigo convento de Santo António da Convalescença em Lisboa, narram os diferentes episódios da Vida de Cristo, aqui se representando Jesus entre os doutores. As novidades de gosto, neste caso o Rococó, são assimiladas pelo azulejo na sua expressão mais requintada, em molduras que se afastam da força arquitectónica dos ornatos barrocos e se aproximam de uma decoração de talha, plana e rica em ornatos como conchas e palmas.”*²⁶

2.6.3. Fase derradeira do rococó

Esta fase final foi relacionada intimamente com a Fábrica do Rato que foi fundada em 1767 e começou a produzir em torno de 1769. O azulejo do Rato foi muito solicitado e consumido pela nova aristocracia criada por Pombal. O seu desenvolvimento dependeu em grande medida das necessidades nacionais. Os dois pintores principais da fábrica (e dos mais importantes nesta fase) são Francisco de Paula e Oliveira e Francisco Jorge da Costa.

As obras de Francisco de Paula e Oliveira, caracterizadas pelo *“uso preponderante da policromia e pela ornamentação profusa”*, marcaram a entrada na fase final do estilo rococó. Também se devem realçar as obras do mestre ladrilhador Francisco Jorge da Costa. Nesta época, apesar dos elementos do estilo rococó ainda dominarem, já aparecem os primeiros sinais neoclássicos.

2.6.4 Fase neoclássica

O neoclassicismo nasceu na Europa em meados do século XVIII, mas só se difundiu em Portugal no final deste século, depois da fase derradeira do rococó, embora alguns elementos arquitetónicos sejam anteriores. Os azulejos deste novo estilo caracterizam-se pela severidade e frescura das linhas e pela depuração decorativa. Procuraram a estética contrária ao estilo rococó.

²⁶ <http://www.museudoazulejo.pt/pt-PT/ExposAct/ExpoPerm/ContentDetail.aspx?id=903>

Os elementos decorativos mais usados nas composições foram pássaros, grinaldas floridas, plumas, laços, etc. E os silhares ornamentais foram os pontos mais destacados deste período.

2.7 Azulejaria oitocentista

O século XIX foi um período histórico marcado pelas transformações, que não só testemunhou a decadência de alguns impérios, como a França, mas ao mesmo tempo, também assistiu à prosperidade de outros, como a Inglaterra, que foi o lugar original da Revolução Industrial. As invenções e as descobertas desta época abriram uma nova era, os avanços tecnológicos dos vários campos lançaram as bases consistentes ao desenvolvimento da sociedade humana.

Esta época foi influenciada pelas Invasões Francesas e pelas ideologias liberais. Em Portugal, ocorreu a Revolução Liberal de 1820 e uma guerra civil. Estas convulsões sociais na primeira metade deste século criaram grandes limitações na utilização do azulejo, em comparação com o que sucedera no século anterior. No entanto, esta influência negativa não permaneceu por muito tempo. Cerca de 1850, os azulejos de fachada começaram a desenvolver-se rapidamente e tornaram-se uma das características mais essenciais deste período.

Apesar de ter sido menos prezada por alguns autores, de facto a liberdade da combinação, a variedade de padrões e os diversos elementos decorativos dos revestimentos de fachada conferiram aos edifícios cor e brilho e tornaram-se uma manifestação prodigiosa que alterou a imagem da cidade e contribuiu marcadamente para a cultura urbana e para o desenvolvimento do azulejo português.

Em termos de estética, este período foi influenciado pelo romantismo e revivalismo. Os elementos decorativos mais representativos são vasos floridos, silhares ornamentais e painéis figurativos de produção manual. As obras de Luís Ferreira, conhecido como o *Ferreira das tabuletas*, que foi director da Fábrica de Cerâmica da Viúva Lamego, são os exemplos mais destacados na produção romântica. E a respeito do revivalismo, é preciso salientar Rafael Bordalo Pinheiro, o caricaturista e ceramista mais famoso deste tempo. A

sua obra, além de reflectir os modelos revivalistas, também mostra as características da Arte Nova que iniciou o período da azulejaria moderna.



Casa do Ferreira das Tabuletas

Largo Rafael Bordalo Pinheiro (ao Chiado) Lisboa

“Construída nos terrenos do extinto Convento da Santíssima Trindade, a Casa do Ferreira das Tabuletas integra um dos mais originais programas decorativos exteriores da arquitectura lisboeta.

O prédio, de feição pombalina, apresenta a fachada dividida em três panos e quatro registos, e a composição azulejar preenche o espaço dos três pisos superiores por completo, integrando-se perfeitamente na estrutura arquitectónica.”

Proveniência da imagem elegenda: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74474/>

2.8 Primeira metade do século XX

Um facto estranho deste período foi a coexistência de dois estilos contraditórios: as manifestações modernas e a estética da Arte Nova e das Arts Deco. No entanto, também se devem destacar as produções de expressão mais tradicional, historicista e de índole nacional.

Ao longo das duas décadas iniciais do século XX, a Arte Nova desempenhou um papel importante no desenvolvimento do azulejo português, que sofreu uma mudança do gosto

social. A “*fremência das formas, a vivacidade das cores, a plasticidade das sugestões volumétricas dos azulejos*”, “*a acentuada sensualidade, a saturação dos ornatos*”²⁷ deste estilo corresponderam sensivelmente à necessidade de renovação desta época.



Azulejos com gafanhotos, representados em diagonal pousados sobre espigas de trigo com folhas sinuosas.

Obra de Rafael Bordalo Pinheiro, 1902

“Bordalo produziu azulejos copiados e reinventados da nossa tradição azulejar, relevados e policromos. Introduziu também na azulejaria motivos arte-nova, modelos renascentistas ou imitações de vimes e, durante a sua vida, não teve rival.”

Proveniência da imagem e legenda: <http://museubordalopinheiro.cm-lisboa.pt/0302/G03.htm#>

Foi no último quartel do século XIX que, como já referido antes, Rafael Bordalo Pinheiro (1845-1905) se tornou responsável pela divulgação da estética moderna, por outras palavras, da Arte Nova, que foi propagada mais tardiamente por causa do lento desenvolvimento industrial. Podemos encontrar as características da Arte Nova nas obras finais dele.

As Arts Déco ou Arts Décoratifs, derivadas de França na sequência da Primeira Grande Guerra e da Arte Nova, mantiveram um lugar importante em Portugal durante as terceira e quarta décadas do século XX. Este estilo caracteriza-se pela expressão formal, pela severidade de design e pelo requinte técnico.

“A geometria total das formas e a anulação dos efeitos volumétricos representam uma reacção contra a liberdade da Arte Nova. Todas as expressões de volume são reduzidas a

²⁷ Meco, 1989, p.244

*elementos gráficos, de construção racional, que sugerem a desmultiplicação de planos no espaço.”*²⁸

Estas características foram mostradas nas obras de grande pintor Jorge Colaço (1868 - 1942).



Painel na Estação de S. Bento (Porto) –

Egas Moniz apresentando-se com a mulher e os filhos ao rei de Leão (séc.XII)

“O átrio principal da estação está revestido de azulejos de temática histórica.

Foram produzidos na Fábrica de Sacavém e instalados entre 1905 e 1906 pelo artista Jorge Colaço, que, nessa altura, se afirmava como o mais popular azulejador em Portugal.”

Proveniência da imagem e legenda: <http://etcetaljornal.pt/j/2015/05/jorge-colaco-1868-1942/>

Como já referido antes, desde o fim do século anterior até meados do século XX, a azulejaria historicista e nacionalista que rejeitou as inovações da Arte Nova e das Arts Déco, também ocupou um lugar fundamental. Esta corrente caracteriza-se pelo cunho folclorizante e pelo pendor religioso.

2.9 Azulejaria moderna e contemporânea

Na segunda metade do século XX, emergiram novas propostas estéticas marcadas pelo modernismo: *“azulejo integrado em modernos projectos de arquitectura e de urbanismo”*. De acordo com estes programas, os azulejos foram aplicados nas novas construções e

²⁸ Meco, 1985, p.84

equipamentos citadinos, como o Metropolitano de Lisboa, que já se tornaram uma das paisagens urbanas mais específicas de Portugal. Os artistas mais destacados deste período foram Jorge Barradas, Manuel Cargaleiro, Querubim Laoa, Maria Keil e Eduardo Nery.

Com o passar do tempo, o azulejo português continua a desenvolver-se sem parar. Hoje, ocupa um lugar importantíssimo. O seu valor revela-se em todos os aspetos, tanto na arte, na arquitectura e na cultura, como na economia, no turismo, etc. Deixou de ser apenas uma indústria artística, tornou-se no outro nome de Portugal.

Capítulo II Exploração portuguesa na China e a porcelana chinesa

Uma das características mais salientes do azulejo português é a sua capacidade de assimilar diferentes estilos e épocas. As viagens marítimas intercontinentais, que desempenharam um papel importantíssimo na memória histórica nacional, permitem considerar Portugal um pioneiro na construção das relações do Ocidente com os países orientais. Neste âmbito, a ligação com a China, tomada como um lugar misterioso aos olhos dos europeus, deu a Portugal uma grande preponderância enquanto divulgador da cultura chinesa, especialmente ao liderar o comércio de porcelana.

1. O encontro com a China

Assim como o azulejo português possui um importante significado simbólico, os Descobrimentos, começados em 1415, também é um marco miliário na história de Portugal. As viagens marítimas não só deram uma base económica para o desenvolvimento social, como também criaram condições para um diálogo internacional que abriu uma nova época— a Era dos Descobrimentos Europeus.

Neste tempo, o ciclo da porcelana chinesa foi iniciado por uma das grandes figuras da história: Vasco da Gama. Este extraordinário navegador e conquistador capitaneou a primeira viagem à Índia, em 1497-1499. Apesar de não ter contactado directamente com a China, trouxe da Índia peças de porcelana chinesa, iniciando assim um comércio que haveria de durar vários séculos e ter uma enorme projecção económica e cultural. “*Vasco da Gama saiu de Lisboa em 8-7-1497 com quatro naus e 160 homens, chegando à Índia em 1-5-1498. Após cerca de três meses na Índia, voltou a Lisboa, onde chegou a 20-8-1499, com um tempo total de viagem de cerca de vinte e seis meses e um rico carregamento nos porões, incluindo as primeiras peças de porcelana chinesa.*”²⁹

Depois, com as viagens dos exploradores “*Pedro Álvares Cabral (1500), Vasco da Gama(1502) e Afonso de Albuquerque(1503), inicia-se o Império do Oriente, com a*

²⁹ Nuno, 1987, p.XV

conquista de cidades e a instalação de fortalezas”.³⁰. E em 1511, depois de chegar a África, à Índia, ao Brasil, etc., os portugueses estabeleceram finalmente o primeiro contacto com a China, uma terra quase mítica na perspectiva dos europeus.

Foram Jorge Álvares, em 1513, e Rafael Perestrelo, em 1515, que realizaram as primeiras aproximações à China. Atingiram as imediações de Cantão, em Tamão, e fizeram ali trocas comerciais. Os belos e raros produtos chineses entusiasmaram o rei D. Manuel. Para consolidar a ligação direta com o longínquo império chinês, organizou uma grande armada com uma missão diplomática. No entanto, esta embaixada não correu bem e foi expulsa por causa dos comportamentos desrespeitos e dos abusos dos portugueses que indispunham a burocracia mandarinal.

Apesar dos malogros do plano imperial manuelino e da política de isolamento chinesa, os interesses económicos existentes nos dois lados permitiram que o comércio continuasse sem interrupção. Os negócios ilegais permaneceram até 1554. Os portugueses invocaram a necessidade de “um lugar para secar os produtos húmidos” para estabelecerem uma base em Macau. Três anos depois, assinaram um acordo com a China que lhes permitiu instalarem-se e organizarem uma comunidade estável. Desde então, a relação entre Portugal e a China entrou numa nova fase.



À esquerda: Território de Macau representado no azulejo
À direita: Placa toponímica

Esta instalação em Macau, que funcionou como uma entrada para a China, teve extraordinárias consequências no relacionamento entre Portugal e a China. E por ter sido conquistada e colonizada pelos portugueses durante mais de 400 anos e ter voltado ao domínio chinês em 1999, esta cidade mostra fortes características desse cruzamento

³⁰ Nuno, 1987, p.XV

cultural. Em Macau, são muito comuns as produções de azulejo combinando o elemento português original com o espírito tradicional e artística da China. O azulejo foi usado na decoração de edifícios e em placas toponímicas e por isso é tomado como uma das características específicas da cidade. Acompanha outros aspetos que misturam as duas culturas, como a comida, a língua, etc. Macau desempenha até hoje um papel notável nas ligações entre dois países.

2. A porcelana chinesa

No que diz respeito ao comércio entre o Ocidente e o Oriente, a importância da porcelana chinesa não é comparável ao de outros produtos, como a pimenta, a seda, o chá, etc.. Apesar de ser menos saliente, a persistência do comércio de porcelana chinesa contribuiu para que o seu significado fosse mais profundo em vários aspetos. Por isso, tanto na história chinesa ou na história mundial, o valor da porcelana chinesa não pode ser negado nem descurado.

Apesar de a relação comercial directa entre Portugal e a China ter sido iniciada em 1513, tal como anteriormente salientado, a porcelana chinesa chegou a Portugal ainda no século XV. A divulgação da porcelana chinesa começou com a grande viagem de Vasco da Gama. Quando voltou da sua aventura no Oriente em 1498, trouxe várias peças de porcelana que adquiriu na Índia e ofereceu as ao rei D. Manuel como presentes.

Os europeus sempre revelaram um especial encantamento por esta cultura exótica. Sobre as propriedades mágicas da porcelana, criaram-se vários mitos na Europa. Um deles sugeria que *“deitando veneno numa xícara desta preciosa matéria, logo ela se partia, revelando o crime e desmascarando o criminoso.”*³¹ Estas ideias não são verdadeiras, mas graças a elas podemos entender o fascínio dos europeus por esta delicada produção.

O entusiasmo dos portugueses pela porcelana chinesa nunca diminuiu nem desapareceu. Na época de D. João III, o carregamento abundante da porcelana chinesa na embarcação comercial conseguiu chegar até um terço da sua carga. Esta facto permite-nos conhecer o nível de popularidade da porcelana chinesa.

Como disse o teórico alemão Friedrich Engels, *“Nós nunca pensámos em duvidar ou depreciar a inspiração da história; a história é tudo para nós”*³². Antes de olhar para o

³¹ Malta, 1994, p.14

³² Friedrich Engels, *“The Condition of England: a review of Thomas Carlyle’s Past and Present”*. Publicado em Deutsch-Französische Jahrbücher, 1844. A versão online: reimpresso de acordo com o jornal.

Friedrich Engels é um teórico revolucionário alemão, que colaborou com Karl Marx na fundação do chamado “socialismo científico” ou marxismo.

desenvolvimento do futuro da porcelana chinesa, vamos voltar ao passado, conhecer a origem deste delicado, elegante e magnífico produto.

2.1 Nascimento da magia

O nascimento da porcelana culminou um longo processo de fabricação e utilização da cerâmica. Na história humana, a invenção da cerâmica marcou o início de uma nova era. Desde o Neolítico ou Período da Pedra Polida, os povos chineses começaram a utilizar a cerâmica na vida quotidiana e foi na continuidade deste uso que a porcelana surgiu na China.



Caneca
Terracota negra
Período neolítico
Cultura Longshan,
Shandong
Cerca 2500 a.C.



Taça
Terracota negra
Período neolítico
Fase Dawenkou,
Shandong
Cerca 2500 a.C.

Proveniência da imagens: A cerâmica e a porcelana chinesas, termo 24,25.

A China, conhecida como “País da porcelana”, é o lugar de origem da porcelana, que em chinês se designa 瓷器, em pinyin é cíqì. Não é clara a origem da palavra *porcelana* no mundo ocidental. François Xavier d’Entrecolles³³ escreveu que “*este nome não tem nenhuma ligação com os caracteres chineses, e a sua pronúncia também não parece chinesa*” e Matteo Ricci³⁴ manifestou a mesma surpresa: “*não sei porque os ocidentais lhe chamam porcelana*”(Finlay, 郑明萱, p81). Na verdade, não se consegue explicar a origem da palavra na China, porque este nome vem da Europa, tendo sido utilizado primeiramente por Marco Polo. Ele chamou “*porcellani*” a uma concha que funcionou como moeda e

³³ Padre francês e espião comercial, que morou sete anos em Jingdezhen. Nome chinês é 殷弘绪 (Yin Hongxu).

³⁴ Padre Matteo Ricci foi um sacerdote jesuíta, missionário, cientista, geógrafo e cartógrafo renascentista italiano. É conhecido pela sua actividade missionária na China da dinastia Ming, onde era conhecido por 利玛窦 (Li Madou).

utilizou a mesma palavra para descrever uma peça de porcelana branca que viu na província de Fujian. Talvez Marco Polo tenha sido sugestionado pelas semelhanças entre as duas coisas: brancura, delicadeza e beleza. José Pedro Machado, no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, confirma que o italiano "porcellana" é “caurim, molusco de concha branca e brilhante, designação aplicada depois à porcelana por se assemelhar àquele animal e por se julgar que a louça se obtinha com aquela concha pulverizada; no seu sentido primitivo, porcelana foi julgada um derivado do veneziano “porzela”, espécie de molusco, por intermédio do sentido de “búzio” para chamar porcos”³⁵.

De facto, na China, a definição da porcelana ainda é controversa. No entanto, geralmente um produto tem de satisfazer estas três condições para ser considerado como porcelana: a matéria-prima, a temperatura e o esmalte. Em primeiro lugar, a matéria-prima é o aspecto essencial. Normalmente utiliza o caulino. A sua selecção e fabricação são importantes porque para deixar a base da porcelana branca é necessário que o teor de óxido de alumínio(Al_2O_3) tem de ser alto enquanto o de óxido de ferro ou óxido férrico(Fe_2O_3) tem de ser baixo. Em segundo lugar, a porcelana de boa qualidade deve ser impermeável, e para isso a temperatura de cozedura tem de ser mantida entre 1200°C e 1300°C. Por último, mas não menos importante, o esmalte tem de ser cozido perfeitamente na temperatura alta para apresentar um estado estável e aparência bonita.

De acordo com os documentos arqueológicos³⁶, cerca do século XVI a.C. ou seja no período médio da Dinastia Shang(1571a.C.-1046 a.C.), graças ao costume de fabricar cerâmica branca (em chinês: 白陶) e cerâmica dura carimbada (em chinês: 印纹硬陶)³⁷, ao tratamento e escolha avançada da matéria-prima e ao aumento da temperatura da cozedura, os trabalhadores inteligentes e qualificados inventaram a porcelana primitiva.³⁸

³⁵ Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, p.402

³⁶ Os fragmentos de celadon primitivo que foram descobertos em 1980 na ruína de DongXiaFeng (em chinês: 东下冯遗址) da província Shanxi, pertenceram ao período tardio da cultura Longshan (em chinês: 龙山文化) que foi datada do segundo e terceiro milénio a.C.

³⁷ Em inglês: Stamped Hard Pottery é um produto cerâmico duro com decoração geométrica.

³⁸ 中国陶瓷史 (História Chinesa da Cerâmica e da Porcelana), p.76

De modo geral, estes produtos satisfazem as condições, são o resultado do período transicional de cerâmica para porcelana, ou seja, ainda ficam na fase primária da porcelana, por isso são chamados como porcelana primitiva.

Durante a Dinastia Zhou(1046 a.C.-256 a.C.)³⁹, a Dinastia Qin(221 a.C.-206 a.C.) e a Dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.)⁴⁰, apesar de ser entremeado pelas guerras, a porcelana primitiva continuou a desenvolver-se. Os descobrimentos arqueológicos⁴¹ e as análises científicas⁴² provam que, graças à evolução de factores como implemento, receita de matéria-prima etc., ao progresso da tecnologia de cozer, etc., no fim da Dinastia Han Oriental (25 d.C.-220 d.C.) a porcelana verdadeira apareceu.

Esta invenção foi a combinação da prática e da inteligência, deu uma base consistente para o desenvolvimento rápido da porcelana da dinastia posterior. Além disso, esta ainda foi um marco fundamental não só na história da China mas também na história humana.

Depois de ter surgido, a porcelana desenvolveu-se rapidamente. No período dos Três Reinos (220–280), na Dinastia Jin (265–420), e nas Dinastias do Sul e do Norte (420–589), chegou a um pequeno auge. A porcelana esverdeada, a porcelana preta e a porcelana branca apareceram uma após outra, e muitos fornos foram construídos na região de Jiangnan(em chinês: 江南)⁴³.

Entre eles, o Forno Yue (em chinês: 越窑)⁴⁴, que começou a fabricar porcelana na Dinastia Han Oriental, evoluiu expeditamente. Durante mais de 1000 anos, este forno

³⁹ Esta era histórica da China divide-se em Dinastia Zhou Ocidental (1046a.C.-771a.C.) e Dinastia Zhou Oriental (771a.C.-256a.C.), e ainda incluiu o Período das Primaveras e Outonos (722a.C.-481 a.C.) e o Período dos Estados Combatentes(453a.C.-221 a.C.)

⁴⁰ Esta dinastia chinesa divide-se em Dinastia Han Anterior ou Dinastia Han Ocidental, que reinou de 206 a.C. até 24 d.C., e Dinastia Han Posterior ou Dinastia Han Oriental (25 d.C.-220 d.C.).

⁴¹ Produtos da porcelana foram descobertos na ruína da Dinastia Han em Shaojiagou da província Jiangsu e no túmulo da Dinastia Han Oriental na província Henan, Hebei e Hubei.

⁴² Análise de teor de elemento químico no fragmento da porcelana da Dinastia Han Oriental no texto “我国瓷器出现时期的研究”(Análise do Período do Aparecimento da Porcelana do Nosso País), verificou que o produto já satisfaz condições da porcelana.

⁴³ É uma área geográfica da China, referindo-se às terras imediatamente a sul das partes mais baixas do Rio Yangtzé, incluindo parte do Delta do Rio Yangtzé.

⁴⁴O nome Forno Yue foi dado na Dinastia Tang,

nunca parou de produzir, a escala foi aumentando e a tecnologia progrediu incessantemente. Na Dinastia Tang (618–907), ficou muito famoso por causa da sua maravilhosa produção de porcelana esverdeada, ou seja celadon. Há um poema que se lhe refere nos seguintes termos: “*com vento e cacimba, o fim do outono é desolador, mas quando o Forno Yue abre, as montanhas esmeraldinas são mostradas*” (em chinês: 九秋风露越窑开, 夺得千峰翠色来)⁴⁵.



Ewer

Porcelana Celadon de Forno Yue
Dinastia Jin

“Earlier jars with purely decorative chicken heads applied to the shoulders provide possible prototypes for these distinctive vessels. The lack of decoration on this piece is typical of wares made during the fourth century, when daubs of iron oxide deliberately placed to produce dark brown spots against the green ground were the only decoration used.”



Ewer

Porcelana Branca de Forno Xing
Dinastia Tang
Alt: 17.5 cm.

“Open mouth, long and round belly, flat bottom, small and short spout, a curved handle connected the neck and the belly. The whole vessel is white-glazed except the out bottom. The article is solemn and regular in design; the glaze white and lustrous which belongs to the fine white porcelain category in the Xing Kiln, fully demonstrating the elegance and grace of “snow and silver like” of the Xing Kiln in the Tang Dynasty.”

Proveniência da imagens e legendas: <http://arts.cultural-china.com/en/31Arts2142.html>

Além disso, porque naquela época o chá foi muito importante na vida dos chineses, e as pessoas o tomavam em peças de porcelana, as produções do Forno Yue tornaram-se

⁴⁵ Poema 秘色越器 (MiSeYueQi) de 陆龟蒙 (Lu Guimeng), que foi letrado da Dinastia Tang.

muito populares e foram celebradas. O sábio de o chá LuYu⁴⁶ referiu que “*a tigela do Forno Yue é o melhor... a porcelana dele parece jade e gelo...a porcelana é branca, por isso a cor do chá é vermelha*”⁴⁷.

O dinamismo da China que resultou da política de abertura, do desenvolvimento da economia etc. da Dinastia Tang, permitiu um grande alargamento do mercado da porcelana e o rápido aumento do número de fornos. O Forno Yue foi um representante do Sul, enquanto o Forno Xing (em chinês: 邢窑) representou o êxito do Norte com a sua produção de porcelana branca de vasta utilização. Em relação a este último aspeto, é referido que, “*ricas ou pobres, todas as pessoas utilizavam-na*”⁴⁸. Em geral, nesta época a porcelana foi entre “porcelana esverdeada do Sul” e “porcelana branca do Norte” (em chinês: 南青北白).

A Dinastia Tang e o Período das Cinco Dinastias e dos Dez Reinos ou, abreviadamente, as Cinco Dinastias (907–960)⁴⁹ foram períodos com grande progresso no fabrico de porcelana, evidenciada não só na multiplicação de fornos por todo país, como referido anteriormente, mas também nos avanços tecnológicos com que os trabalhadores fabricaram produtos com alta qualidade. Estas evoluções prepararam condições suficientes para o apogeu da porcelana na Dinastia Song (960–1279).

Um centro importante que produziu muitas porcelanas foi “*urbe com trovões e relâmpagos em quatro estações*”⁵⁰ (em chinês: 四时雷电镇) — Jingdezhen (em chinês: 景德镇)

⁴⁶ Em chinês: 陆羽, por causa de sua contribuição para a cultura chinesa de chá. Foi respeitado como o sábio de chá, em chinês: 茶圣.

⁴⁷ 茶经 (Clássico do Chá), a obra monumental de LuYu, foi o primeiro trabalho sobre cultivar, fazer e beber chá.

⁴⁸ 国史补 (Complemento da História Nacional) de official 李肇 (LiZhao) da Dinastia Tang.

⁴⁹ Foi uma época de instabilidade política situada cronologicamente entre as Dinastias Tang e Song.

⁵⁰ 王世懋在《二酉委谈》

2.2 Jingdezhen, capital da porcelana chinesa

“As mais finas porcelanas são fabricadas com argila produzida por Jiangxi, os chineses levam-nas em embarcações não só para todos os lados da China, mas também para o mais remoto canto da Europa, em que elas são apreciadas pelas pessoas que preferem mais elegância do que esplendor.”

Esta menção feita pelo grande padre italiano Matteo Ricci no seu livro “Regni Chinensis descriptio”⁵¹ reporta-se a Jingdezhen, conhecida como a capital da porcelana chinesa.

Jingdezhen fica no nordeste da província Jiangxi, é adjacente ao lago Poyang no oeste e ao Rio Yangtzé no norte. Influenciado pelo clima subtropical, esta região possui condições naturais privilegiadas para produzir porcelana. Dispõe de recursos minerais ricos, entre os quais matérias-primas de alta qualidade para a porcelana: feldspato e caulino. A transporte aquática conveniente. O sol suficiente, a chuva abundante, as ondulantes montanhas e a exuberante floresta são outras vantagens de Jingdezhen.

A história de Jingdezhen, que era conhecida como “Changnan” (em chinês: 昌南), dura vários séculos, mas as opiniões divergem acerca da fase inicial. Alguns documentos consideram que o começo pode ser rastreado ao Período dos Estados Combatentes, quando se produziu céladon primitivo⁵²; por outro lado, outra hipótese acha que só começou na Dinastia Han. Apesar de não existir uma conclusão coincidente e precisa sobre a origem, sem dúvida que o período próspero de Jingdezhen é a Dinastia Song. Nessa época, por causa dos seus produtos maravilhosos em porcelana esverdeada e branca, Changan foi renomeada Jingdezhen, tomando o nome de era do imperador Zhenzong.

A origem do nome *China* pode estar relacionada com esta região produtora de porcelana. Existem várias conjecturas interessantes. Por um lado, como referido anteriormente, Jingdezhen era chamado Changnan. Uma hipótese acha que o nome do país China derivou dele. Este pensamento é suportado por habitantes locais. Por outro lado,

⁵¹ Diário do padre Matteo Ricci que foi recolhido e traduzido em latim por Nicolas Trigault. O nome chinês é 利玛窦中国札记 (lǐ mǎ dòu zhōng guó zhā jì).

⁵² 中华人民共和国地图集 (mapa da China). p.121. ISBN 7-80104-078-3

algumas pessoas consideram que “China” vem de “Chin” (em chinês: 秦) que era uma dinastia importante, o que está de acordo com o facto de o planisfério de Cantino⁵³. em 1502, mencionar pela primeira vez a “Terra dos Chins” no Oriente, de onde vinham *“pérolas e almíscar e porcelanas finas e outras muitas mercadorias”*⁵⁴. Há ainda outra opinião que considera o nome uma tradução do Sânscrito. É difícil e quase impossível definir a origem ou provar estas hipóteses. No entanto, independentemente disso, a hipótese “Changnan” mostra o lugar primordial de Jingdezhen na história da porcelana e da China.

Na Dinastia Yuan, a maioria dos fornos sofreu a decadência, no entanto, a inauguração da tecnologia de Jingdezhen deixou o tornar-se o líder dos fornos neste período. O estabelecimento de Fuliang Ciju(em chinês: 浮梁瓷局) representou o início do forno oficial. A invenção da “maneira de formulações binárias”⁵⁵ (em chinês: 二元配方法) que inaugurou a nova época de fabricar grande porcelana, foi um marco quilométrico na história mundial da porcelana. A obra mais saliente deste período é a porcelana azul e branca que não só representa uma porcelana simplesmente mas também mostra o encontro cultural entre a China e outros países.



Símbolo de Fuliang Ciju

Museu Nacional da Porcelana
(Foto da autora.)

⁵³ Monumento cartográfico de origem portuguesa desenhado em 1502, é uma das mais antigas cartas náuticas que representam os descobrimentos marítimos portugueses.

⁵⁴ Loureiro, 1999, p.27

⁵⁵ Usa caulino e feldspato local misturados antes da modelação. Esta maneira eleva a temperatura da cozedura e diminui a possibilidade de falha.

Na verdade, também em relação à origem da porcelana azul e branca existem pontos de vista contraditórios. De acordo com evidência arqueológica em Yangzhou (em chinês: 扬州) e Luoyang (em chinês: 洛阳), a porcelana azul e branca apareceu na Dinastia Tang. E para diferenciar com as produções posteriores, ela foi chamada “TangQingHua” (em chinês: 唐青花). No entanto, por causa da imperfeição do produto em aspetos como a temperatura de cozedura, a matéria grosseira de cobalto, etc., há uma tendência para aceitar que o verdadeiro nascimento da porcelana azul e branca ocorreu na Dinastia Yuan.

Em seguida, na Dinastia Ming, Jingdezhen entrou oficialmente no período de auge. Graças aos seus antecedentes, a fábrica imperial não precisou de investir mais dinheiro para criar novos tipos de porcelana. Entre os novos modelos, estão principalmente a porcelana azul e branca, cinco cores (em chinês: 五彩) e com esmalte colorido (em chinês: 彩色釉) que formaram um estilo artístico único e orientaram arte da cerâmica por novos caminhos. A situação de Jingdezhen desta época foi descrita por Wangshimao (em chinês: 王世懋) do seguinte modo em “Er You Wei Tan” (em chinês: 《二酉委谈》): “*a produção de porcelana de todo o país concentrou-se aqui, os seus habitantes estão ocupados e ricos*”(em chinês: 天下窑器所聚,其民繁富), “*o som dos milhares de pilões é grande, o fogo é muito luminoso no céu, não se consegue dormir à noite*” (em chinês: 万杵之声殷地,火光烛天,夜,令人不能寝). Além disso, nesta época, a divisão do trabalho já era muito esmerada. Calcula-se que uma peça passasse por “mais de 72 mãos”⁵⁶. A porcelana ficou conhecida em todo o mundo por ser “*branca como jade, brilhante como um espelho, fina como papel, soar como um instrumento musical*”⁵⁷. Deste modo, Jingdezhen merece em absoluto o título de “Capital da porcelana”.

Apesar de ter sido influenciada pelos conflitos locais e pelas perturbações sociais, Jingdezhen permaneceu no estado em que se encontrava no início da Dinastia Qing, no período de Kangxi (em chinês: 康熙), cerca de 1662-1722 d. C. Com o apoio do

⁵⁶ Em chinês, 过手七十二, que indica a complexidade de um fabrico que tem mais de 72 procedimentos.

⁵⁷ Significado em chinês: 白如玉, 明如镜, 薄如纸, 声如磬



O processo de pintar a base

Um artesão de Jingdezhen pinta uma decoração na base de uma tigela.

Fotografia obtida pela autora na Exposição da Porcelana e Povo da Cultura Antiga.

imperador, a indústria da porcelana de Jingdezhen reviveu a glória passada e atingiu um novo ponto culminante. A porcelana azul e branca desta época utilizou a “maneira de misturar água” (em chinês: 混水法), mostrou o efeito artístico da “matéria dividida em cinco cores” (em chinês: 料分五彩). Os artesãos ainda começaram a fabricar porcelana de “Fencai” (em chinês: 粉彩), conhecida pela delicadeza e pela elegância.



Exemplos de porcelana das cinco dinastias

Da esquerda para a direita e de cima para baixo, as Cinco Dinastias (em chinês: 五代) são: Dinastia Song (em chinês: 宋); Dinastia Yuan (em chinês: 元); Dinastia Ming (em chinês: 明); e Dinastia Qing (em chinês: 清).

Os fragmentos à volta são os das porcelanas específicas de cada dinastia.

Proveniência da imagem: <http://www.cyw.com/xianlu/1611180349165806>

Desde os tempos antigos, a porcelana de Jingdezhen foi um dos produtos importantes da Rota da Seda territorial e marítima. Muito cedo, na Dinastia Song e na Dinastia Yuan, Jingdezhen começou a exportar para a Península Arábica, o Nordeste Asiático e o Leste de África. Até à Dinastia Ming, a porcelana de Jingdezhen espalhou-se por todo o mundo, especialmente pela Europa, onde foi usada e apreciada como mercadoria delicada e se tornou um sinal de riqueza e chamada “ouro branco”. A corte foi o primeiro grupo social a apreciar e a colecionar porcelana na Europa. Para satisfazer as necessidades crescentes e novas deste mercado, os fornos de Jingdezhen começaram na Dinastia Ming a fabricar peças adaptadas ao gosto dos ocidentais.

2.3 Revolução no fabrico – a porcelana de exportação

Apesar de os chineses da Dinastia Song venderem as suas belas produções conhecidas como “Porcelana de Marco Paulo”⁵⁸, esta não foi a origem da exportação. Na Dinastia Tang, ou seja, cerca do século IX, a porcelana já era vendida para o estrangeiro. Fragmentos das porcelanas transportadas pela Rota da Seda e pelo caminho marítimo chamado “caminho da porcelana” por um ceramista japonês⁵⁹, foram descobertos em vários países como Japão, Paquistão, Egipto, Iraque etc.⁶⁰ No início, talvez a abertura do mercado ultramarino tenha sido casual, mas esta atividade preparou o desenvolvimento rápido da exportação posterior. A Dinastia Song e a Dinastia Yuan foram períodos prósperos na produção de porcelana e desempenharam um papel importante na história da porcelana de exportação.

⁵⁸ 中国古外销瓷研究论文集 (Colectânea das Teses sobre Porcelana Antiga de Exportação da China) p.2

⁵⁹ 三上 次男 , sábio japonês do Oriente e da Arqueologia.

⁶⁰ 中国陶瓷史(História da Cerâmica e da Porcelana Chinesa) , p.225



Le plafond aux porcelaines chinoises du Palais de Santos (photo Kenton Thatcher)



Tecto do Palácio Santos, em Lisboa

proveniência da imagem: <https://pt.ambafrance.org/Nouvelle-traduction-TRAVAUX-AU>

Portugal, como o primeiro país que importou porcelana chinesa, muitas pessoas gostaram de colectar. No Palácio Santos, sede da embaixada de França em Lisboa, existe um tecto primordial decorado com 260 peças de porcelana chinesa fabricadas durante os séculos XVI e XVII. O tecto data de 1660, mas algumas porcelanas são anteriores.

Na Dinastia Ming, a porcelana de exportação já ocupava um importante lugar no fabrico chinês. Neste tempo, já se observa a absorção de decorações estrangeiras, como o padrão arábico, as figuras geométricas, o golfeão do tema budista de países como a Índia e a Pérsia, tomadas na Dinastia Tang através da Rota da Seda. No entanto, como referido antes, os novos tipos de porcelana foram aparecendo silenciosamente para satisfazer as necessidades do mercado estrangeiro.

2.3.1 Porcelana de Encomenda

No século XVII, os holandeses controlaram o comércio da porcelana, as produções entraram na Europa em abundância, e no século XVIII as importações europeias de porcelana chinesa cresceram loucamente: “*de acordo com estatística grossa, mais de 60 milhões peças.*”⁶¹ Nessa circunstância, acompanhada pela baixa do preço e pelo incremento da popularidade, a porcelana chinesa não só foi um símbolo de afirmação de poder e ostentação de riqueza, associada à nobreza e aos reis, mas também usada como artigo ordinário para comer e beber.

As obras chinesas eram maravilhosas mas os povos ocidentais não se satisfizeram com o produto existente. Para o ajustar às necessidades quotidianas, começaram a fazer encomendas particulares. Em consequência, os artesãos inteligentes e trabalhadores de Jingdezhen, baseados em modelos enviados pelos clientes ocidentais, iniciaram uma nova produção: a “Porcelana da Encomenda”.

A porcelana da encomenda apresenta vários tipos. “*De acordo com o tema, pode ser dividida geralmente em brasão, figura, navio e flor.*”⁶² Quanto aos clientes, há “encomenda do clero”, “encomenda da nobreza e régia” e “encomenda normal”. E ainda há outros tipos. Entre todas as espécies de encomenda, a “porcelana de brasão” (em chinês: 纹章瓷) e a “encomenda do clero” foram as mais famosas e importantes.

- “Porcelana de brasão”

O brasão era usado para identificar os guerreiros, depois evoluiu gradualmente como símbolo especial da família. Por causa do significado mais profundo e identificativo do brasão, a “porcelana de brasão” tornou-se uma moda na Europa.

Como povos pioneiros, os portugueses foram os primeiros a encomendar a “porcelana de brasão”. A primeira encomenda foi um gomil, decorado com a esfera armilar, o emblema do rei D. Manuel (1469–1521), que depois se tornou um dos elementos decorativos mais específicos na encomenda portuguesa.

⁶¹ 中国古外销瓷研究论文集 (Colectânea das Teses sobre Porcelana Antiga da Exportação da China) p.275

⁶² 中国古外销瓷研究论文集 (Colectânea das Teses sobre Porcelana Antiga da Exportação da China) p.276



Gomil

Porcelana azul e branca

Dinastia Ming, período Zhengde(正德)

Altura: 26.4cm

“Este gomil juntamente com outro exemplar da colecção da Fundação Medeiros e Almeida, são considerados as mais antigas encomendas realizadas por europeus a oleiros chineses”



Pote de água

Porcelana azul e branca

Dinastia Ming, período Jiajing()

Altura: 18.7cm

Prov.: Colecção Helena Woolworth
Mecann

proveniência da imagem e legenda: Caminho da Porcelana, p.134

Outro exemplo típico é um pote de água decorado com o brasão do rei. É um produto de cultura misturada, fabricado em Jingdezhen na forma islâmica e com decoração portuguesa. O brasão do rei D. Manuel foi pintado de modo invertido, como se fosse uma campanha chinesa, o que fazia mais sentido para os trabalhadores chineses. Existiram outras encomendas destinadas ao mercado português, como um prato azul e branco decorado com a esfera armilar e as armas reais portuguesas, mas ao mesmo tempo mantiveram-se os temas chineses. Algumas taças mostram esta mistura das culturas chinesa e portuguesa.

Fora de Portugal, a “porcelana de brasão”, que possui características pessoais assim como um valor social, também foi bem acolhida em outros países europeus. Na Inglaterra, o entusiasmo desta encomenda durou desde 1720 até 1830. Na Suécia, muitos nobres compraram-na. E a Holanda considerou-a não só como representante da identidade mas também como uma moda, os donos de banquete mostraram e utilizaram as porcelanas com brasão da família para apresentar o seu lugar social.⁶³

⁶³ 明清时期外销瓷 (Porcelana da encomenda durante período Ming e Qing) 张国刚

- “Encomenda do clero”

A religião é sempre um tema importante. Na porcelana, também teve um grande destaque. A presença missionária na China ficou marcada por objectos “*que ostentam o monograma IHS, legendas, emblemas de ordens religiosas, com as armas reais portuguesas, a esfera armilar, emblemática budista, vinhetas com paisagem e outros elementos ao gosto chinês*”⁶⁴. O monograma cristão IHS significa Jesus Hominum Salvator (Jesus Salvador dos Homens) foi muito comum.



Floreira

Porcelana branca decorada com esmaltes da “família verde” e ouro

Dinastia Qing, período Kangxi

Alt: 13 cm; Larg: 19.3 cm

“Os símbolos das Ordens Religiosas foram das primeiras marcas a aparecer na porcelana chinesa, entre as quais a da Companhia de Jesus”

proveniência da imagem e legenda: Caminho da porcelana, p.184

Por causa das diferenças de cultura e língua, existem casos de evidente incompreensão que resultaram em produções com erros, como o brasão invertido num Pote de Água e a legenda reversa numa garrafa. Porém, embora não seja certo, este tipo de produto também merece ser estudado.

⁶⁴ Matos, 1996, p.96

Outro tipo de porcelana resultante da encomenda religiosa no século XVI foi a “porcelana de Jesus”(em chinês: 耶稣瓷), decorada com imagens religiosas inspiradas na Bíblia e na vida quotidiana.



*“Antique 1740 Chinese Porcelain Jesus Plate Jesus Christ on Export porcelain, very rare set of 3 encre de chine plates, with a Christian theme. The birth, cruxifixion & resurection of Jesus. The decoration is after an engravings by the Dutch artist Jan Luyken (1649-1712).”*⁶⁵

2.3.2. “Porcelana Kraak”

Porcelana Kraak é outro tipo principal da porcelana exportada. Ela foi produzida mais tarde do que porcelana da encomenda, particularmente durante o período Wanli da Dinastia Ming .

A origem precisa do nome desta porcelana é confusa. De acordo com análise do sabedor chinês Xionghuan⁶⁶ e outros pensamentos, as hipóteses sobre o nome geralmente dividem-se em duas.

A maioria dos estudos acha que o nome *Kraak* provém da palavra portuguesa “carraca” que significa navio. Em 1602 e 1603, as carracas portuguesas “São Tiago” e “Santa Catarina”, carregadas com mais de cem mil peças de porcelana, foi capturada pelos

⁶⁵ <https://www.pinterest.pt/pin/649714683712580620/>

⁶⁶ 克拉克瓷研究(Análise da porcelana Kraak) p.1-2 熊寰

holandeses e levada para Amesterdão. Aqui, ao serem vendidas, ficaram conhecidas como “porcelana de carraca”, em holandês “Kraakporselein”⁶⁷.

Outra explicação considera que “Kraak” significa brecha ou racha. Em 1912, em Franck’s etymologisch woordenboek der Nederlandsche taal⁶⁸ referiu que o nome “Kraak” deriva da palavra holandesa “Kraken” que alude à fragilidade, à facilidade de quebrar, como está num dicionário⁶⁹ de 1916.

Por causa da falta de evidências, não se consegue tirar uma conclusão certa.

Apesar de a origem do nome da porcelana Kraak se manter misterioso, com a sua decoração delicada e forma variada, não há nenhuma dúvida que o seu aparecimento causou um grande entusiasmo. Desempenhou aliás um papel importante nas naturezas-mortas dos pintores holandeses. A porcelana Kraak foi divulgada em toda a Europa e manteve-se popular por quase dois séculos.



Porcelana Kraak
Porcelana azul e branca
Dinastia Ming, período Wanli
*“decorated in the centre with auspicious symbols, the rim
with eight alternating panels containing flower sprays and
precious objects”*

⁶⁷ Französisches Etymologisches Wörterbuch de W.von Wartburg, 1967

⁶⁸ Dicionário etimológico da Holanda

⁶⁹ Woordenboek der Nederlandsche Taal, 1916 de bewerkt door J.A.N. Knuttel

proveniência da imagem e legenda: <http://www.chinese-porcelain-art.com/acatalog>

A porcelana Kraak era constituída principalmente por pratos azuis e brancos que possuíam uma decoração específica. No centro do prato, apresentavam paisagens, flores e pássaros, pessoas, animais, etc. As cercaduras eram preenchidas com painéis radiais foliados⁷⁰ (em chinês: 开光), ou seja, eram divididas em 8 ou 10 segmentos, cada um contendo a sua própria decoração, como flores estilizadas (girassol, peónia, etc.), símbolos auspiciosos budistas e outras coisas que apresentam um sentido cultural na China. Com o alargamento do mercado europeu, a porcelana Kraak também incorporou imagens ocidentais.

Os segmentos apresentavam múltiplas configurações: golfão (um tipo de lótus), formas geométricas, trapézio etc.

2.4 Porcelana azul e branca

“Porcelana azul e branca” (em chinês: 青花瓷) é um tipo de porcelana vidrada (em chinês: 釉下彩) que ocupa um lugar importante na história da porcelana chinesa. Os trabalhadores usavam cobalto azul na base da porcelana, depois aplicavam esmalte e coziam-na numa temperatura alta. Este tipo de porcelana apresenta cinco importantes atributos: *“1. A influência da circunstância é pouca, o estado de cor é mais estável; 2. Como a cor se encontra sob o vidrado, a decoração nunca desaparece; 3. A matéria-prima dela é abundante na China; 4. O “branco” e o “azul” mostram elegância e claridade; 5. É funcional e bonita.”* (Associação da cerâmica e porcelana, p.339). Por causa destas vantagens, a porcelana azul e branca teve um rápido desenvolvimento e tornou-se gradualmente a representante da porcelana chinesa.

Como referido anteriormente, na parte relativa a Jingdezhen, a porcelana azul e branca grossa apareceu na Dinastia Tang, mas só amadureceu na Dinastia Yuan, sendo então conhecidas por “YuanQingHua”⁷¹ (em chinês: 元青花). O amadurecimento da porcelana azul e branca na Dinastia Yuan assentou em quatro condições: o desenvolvimento da

⁷⁰ Uma das decorações correntes da porcelana chinesa.

⁷¹ Em geral produzidas em Jingdezhen na Dinastia Yuan.

tecnologia, o apoio do imperador, a prosperidade da economia e o mercado aberto para o Médio Oriente. No entanto, o estudo desta produção só começou com os trabalhos do norte-americano John Alexander Pope, especialista em cerâmica asiática. Com o intuito de comparar várias produções semelhantes, referiu a teoria da porcelana azul e branca “Zhizhengxing” (em chinês: 至正型), particularizou a cerâmica “YuanQingHua” e promoveu o interesse pelo conhecimento da porcelana azul e branca da Dinastia Yuan.

A fabricação da porcelana azul e branca da Dinastia Yuan não durou muito tempo. Por isso, conhecem-se menos de 400 peças certificadas. A porcelana azul e branca da Dinastia Yuan é geralmente dividida em três períodos: período Yanyou (em chinês: 延佑), período Zhizheng e período Yuanmo (em chinês: 元末) ou seja o fim da Dinastia Yuan. As produções do período Zhizheng são as melhores. A produção mais típica e famosa de “Zhizhengxing” foi a porcelana azul e branca decorada com um dragão (em chinês: 至正型元青花龙纹大瓶) ou Vaso de David (em chinês: 大维德花瓶)⁷². Merecem destaque duas peças fabricadas em Jingdezhen em 1351, ou seja, no período Zhizheng da Dinastia Yuan. Marcam a especificidade do período Zhizheng e são os exemplares mais importantes da porcelana azul e branca. As formas deles são complexas, as decorações são abundantes e incluíram a quase totalidade dos conteúdos da pintura daquela época. Por esse motivo, tem sido destacado pelos investigadores.

A respeito da origem da porcelana azul e branca da Dinastia Yuan, existem opiniões variadas. Por um lado, alguns especialistas acham que, apesar de usar cobalto importado, ela é uma invenção totalmente chinesa; por outro lado, outros estudiosos salientam a influência da Pérsia, não só na matéria-prima como também na tecnologia.

Os mongóis, fundadores da Dinastia Yuan, apreciaram a cor azul que representa o céu e o branco que representa as nuvens como cores auspiciosas da sua cultura. Antes do aparecimento da porcelana azul e branca, o azul não era apreciado e até tendia a simbolizar a infelicidade. Na Escritura Budista, Lanpo (em chinês: 蓝婆) significa demónio brutal;

⁷² As porcelanas foram colectadas por Sir Percival David.

apesar de na Dinastia Tang, que foi um período mais aberto no pensamento, ainda se utilizar a cerâmica colorida de cobalto azul como espólio sepulcral⁷³.



David Vases

“The David Vases are the best-known porcelain vases in the world because of the rare inscriptions around their necks, dating them to precisely AD 1351. When first discovered they were believed to be the oldest dated example of blue-and-white porcelain in the world. They are named after their most famous owner, Sir Percival David (1892-1964), who built-up one of the world's greatest Chinese ceramic collections. They were originally altar vases, commissioned by a man called Zhang Wenjin, and presented as an offering to a Daoist temple.”

Proveniência: http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/objects/nEO59KLxRoGD4hW9LD-L_g

Com base na análise de documentos arqueológicos e no exame científico, chegou-se a uma conclusão mais precisa sobre a utilização de cobalto azul. Uma parte do cobalto era importado e outra era própria da China. Distinguiam-se sobretudo pelo teor de magnésio e de ferro.

Os documentos notaram que “Huiqing, cobalto que foi utilizado na produção de cerâmica, foi importado”⁷⁴. O cobalto importado era conhecido por Huiqing (ou Sumaliqing, Sunimaqing, Suniboqing etc.)⁷⁵, a maioria das pessoas acham que ele vem de

⁷³ Blue And White Porcelain Crossing The Culture Of the East And West, p.117, 王鹏

⁷⁴ Em chinês: 陶用回青，本外国贡也。《江西大志·陶书》(Relato de Província Jiangxi-Livro de Cerâmica). 王宗沐

⁷⁵ Tem vários nomes em chinês: 苏麻离青，苏泥麻青，苏泥渤青.

Sudeste Asiático ou pérsia ou iraque. E os cobalto domésticos são “Shiziqing”(em chinês: 石子青) de província Jiangxi, “Qingliao”(em chinês: 青料) de Zhejiang, “Zhumingliao”(em chinês: 珠明料) de Yunnan etc.⁷⁶

Quanto à forma, YuanQingHua mostra três características principais: “*o tamanho heterogéneo; grande número de formas inovadoras; alteração abundante das formas fundamentais*”⁷⁷. A primeira característica foi o resultado do desenvolvimento da tecnologia. Os trabalhadores aperfeiçoaram a técnica de fabricar a base e conseguiram fazer peças com mais de 30 centímetros, como a grande jarra, e ao mesmo tempo também produziram peças mais pequenas, com menos de 7 centímetros de altura. O segundo aspeto mostra a capacidade novadora da Dinastia Yuan; e o último indica que os artesãos conseguiram, com pequenas alterações, apresentar estilos diferentes e múltiplos.

Numa palavra, na história da porcelana chinesa, a variante azul e branca desempenhou um papel fundamental ao tornar-se um dos símbolos mais importantes da cultura tradicional chinesa. Ela era apreciada na China e, ao ser exportada com grande sucesso, teve uma grande influência na arte de outros países, como veremos no azulejo português.

⁷⁶ Século da porcelana azul e branca, p.44

⁷⁷ Século da porcelana azul e branca, p.46.

Capítulo III A China no Azulejo

Depois dos Descobrimentos marítimos portugueses que fundaram a relação com o Oriente, mercadorias como sedas, porcelanas, marfins etc. entraram na visão dos europeus em número incalculável. Isso foi acompanhado com o desenvolvimento comercial desde o século XVI. As produções preciosas e maravilhosas criaram entusiasmo em toda a sociedade e um novo gosto europeu pelo exotismo oriental, a *chinoiserie*⁷⁸ apareceu, as pessoas começaram a fazer um tipo de obra que “*parece chinês mas é feito na Europa*”⁷⁹. Nesta circunstância, em particular no século XVIII, Portugal foi influenciado pelo contacto com o Oriente na abordagem da arte. Os elementos exóticos e fantásticos da China apareceram nos azulejos portugueses.

1. As influências nos aspetos diferentes

Em 1513, o aventureiro português Jorge Álvares desembarcou no Sul, realizou o primeiro contacto com a China, estabeleceu uma ligação comercial directa entre o Ocidente e o Oriente, trouxe os produtos e artefactos chineses para a Europa. E assim, Portugal tornou-se uma porta de entrada para esse novo mundo exótico. Para memorizar a relação importante entre os dois países e as influências mútuas através deste meio milénio de trocas, o Museu Nacional do Azulejo organizou uma exposição “*O Exótico nunca está em casa?— A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII)*” em 2013.

No dicionário da Língua Portuguesa, o termo “*exótico*” é assim tratado: “*Do grego exotikós, «de fora», pelo latim exotĭcu-, «idem»; que trata de coisas ou costumes estrangeiros; esquisito; extravagante*”⁸⁰ e a directora do museu Maria Antónia Pinto de

78 Chinoiserie é uma palavra francesa que designa a imitação ou evocação dos estilos chineses na arte ou na arquitetura ocidentais.

79 <https://pt.wikipedia.org/wiki/Chinoiserie>

80 <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ex%C3%B3tico>

Matos explicou que *“está associado, num primeiro momento, à capacidade de nos deixarmos maravilhar e fascinar por outra realidade, e só existe quando é descoberto”*⁸¹.

O azulejo, como uma arte identitária de Portugal e dos portugueses, possui elementos estrangeiros. E entre esses o elemento exótico é um factor indispensável. O seu desenvolvimento é um processo de adaptação, *“adaptação a novos gostos, a outras premissas estéticas, decorrentes, por sua vez, de um contexto mais alargado e que ultrapassa largamente a esfera artística”*⁸². Por isso, com base na exposição e no livro do MNA (Museu Nacional do Azulejo), vou discutir neste capítulo os elementos ou os temas chineses no azulejo.

1.1 A cor azul

As influências chinesas evidenciam-se em vários aspectos, entre os quais obviamente a cor é um dos mais salientes. Hoje em dia, o azulejo com a pintura azul já se tornou uma paisagem de Portugal, possui a sua característica específica, mostra o encanto de um país do mar. No entanto, a utilização do azul foi o resultado de uma influência exótica, uma vez que se inspirou na porcelana chinesa azul e branca.

Azul é uma cor fresca e tranquila, fácil de associar ao céu e ao mar. Na Europa, era costume utilizar a expressão *“sangue azul”* para descrever a dignidade, ou seja, para definir quem tem linhagem real. Os espanhóis achavam que, em comparação com os mestiços, a pele das pessoas a nobreza, sem o sangue dos mouros, era mais azul.

Na China, como referido anteriormente, o azul não foi apreciado durante muito tempo por estar conotado com a infelicidade. Por isso, a porcelana azul e branca foi considerada vulgar na fase inicial da Dinastia Ming—*“a porcelana azul e branca da Dinastia Yuan é muito vulgar”*⁸³. Até que no período Xuande, com o apoio do imperador, ela foi aceite pelas pessoas.

⁸¹ http://www.snpcultura.org/o_exotico_nunca_esta_em_casa.html

⁸² Curvelo, 2013, p.22

⁸³ Ge Wu Yao Lun格物要论, 曹绍Caoshao.

No que diz respeito à porcelana azul e branca da Dinastia Yuan, que usou pela primeira vez o esmalte azul como cor principal, vale a pena referir a cultura islâmica que não só desempenhou um papel importante na produção de “YuanQingHua” em aspetos como a forma, a decoração etc., mas também influenciou muito o azulejo português.



Tigela azul e branca com pedestal alto e decoração de golfão e pato mandarim(em chinês: 青花缠枝莲花鸳鸯纹高足碗)

Alt: 17.8 cm

Coleccionada em Museu Ashmolean da Universidade de Oxford

Tigela com pedestal alto foi uma nova forma produzida na Dinastia Yuan e esteve na moda.

“Por um lado, ela adaptou-se à necessidade dos novos governadores — os mongóis; por outro lado, também se ajeitou a tradições como comer no chão dos povos na área islâmica”.

Proveniência da imagem: <http://mt.sohu.com/20160108/n433957214.shtml> e

Proveniência da legenda: Século da porcelana azul e branca, p.74

A cultura islâmica, ou seja, a cultura arábico-islâmica, foi criada por absorção e fusão de culturas diferentes como a chinesa, a romana, a persa, etc., pelos povos árabes, e ocupou um lugar importantíssimo na história da cultura mundial. A arte islâmica caracteriza-se por falta da representação figurativa e animal, por se concentrar nos motivos geométricos, por causa da antídolatria e aniconismo da doutrina islâmica que foi a sua fonte de inspiração.

Em conjunto com o aprofundamento da relação entre a China e os países de cultura islâmica, a China sofreu influência forte da estética muçulmana, em particular a cor. Como um símbolo de dignidade, pureza e transparência que correspondeu à procura de imaculabilidade, o azul foi apreciado e utilizado na decoração dos implementos e arquitecturas como mesquitas. A sua utilização tornou-se uma das características tradicionais da cultura islâmica.



Imagem de interior da Mesquita do Sultão Ahmed

Proveniência da imagem: <https://guanjian.tuchong.com/12670794/>

A Mesquita do Sultão Ahmed é uma mesquita de estilo clássico otomano de Istambul, Turquia. Porque foi decorada com azulejos azuis no exterior e possui abundantes vitrais da mesma cor, também foi chamada Mesquita Azul. Esta mesquita é um dos representantes da arquitectura islâmica.

Com o desenvolvimento da comunicação entre o Ocidente e o Oriente, esta influência da cor da cultura islâmica, através da popularidade da porcelana azul e branca da China, entrou gradualmente em Portugal, especialmente na abordagem do azulejo que evoluiu da policromia para uma fase de pintura azul.

*“Esta intensidade e variedade de cores deram lugar aos paramentos inteiramente pintados a azul e branco, de pureza equivalente à da porcelana chinesa, que se tornou uma das manifestações mais deslumbrantes e originais da azulejaria portuguesa”*⁸⁴

No final do século XVII, em Portugal, o processo da estabilização política e económica desencadeou-se sob a direcção de D. Pedro II, depois de finalizada a guerra da Restauração em 1667. A recuperação da sociedade ofereceu a circunstância adequada para o desenvolvimento artístico. Foi então que, de acordo com José Meco, aconteceu a

⁸⁴ Meco, 1989, p.16

transformação da cor nos azulejos: “a rápida evolução pictórica de azulejaria deste período permite dividi-la em três fases distintas, que não se sucederam linearmente no tempo: a primeira de exacerbada policromia, a segunda de início da pintura a azul e branco...e uma terceira de pintura inteiramente azul...”⁸⁵.

A pintura a azul e branco dominou inteiramente a primeira metade do século XVIII.



Tália

Lisboa, 3.º quartel do século XVII

Faiança azul e branca

128 x 104 cm

Proveniente da Quinta do Marquês de
Marialva, Lisboa

MNAz Invº 6914

“Este painel faz parte de um conjunto onde se representavam as Nove Musas, e corresponde à transição da policromia típica do século XVII para a pintura a azul e branco, aqui ainda com delineamentos em manganês.” “Tália, a Musa da Comédia, tem a cabeça emplumada e veste uma couraça clássica. Segura uma viola na mão e olha a máscara que segura na outra mão, uma de várias máscaras pousadas no chão, atributo emblemático da sociedade barroca que privilegiava o teatral e o artifício.”⁸⁶

O abandono dos contornos de manganês favoreceu a emancipação pictural e o desenvolvimento expressivo do azulejo. Meco disse: “devido às potencialidades expressivas da pintura realizada com cobalto, através da qual o azulejo abandona as tentações do realismo fotográfico e cromático e se enriqueceu dramaticamente na obtenção de uma realidade estética, onde a mancha, a impressa ou a marca forte e aceno.”⁸⁷ E a culminância desta nova expressão chegou no final do século com as obras de

⁸⁵ Meco, 1989, p.208

⁸⁶ <http://www.museudoazulejo.pt/pt-PT/ExposAct/ExpoPerm/ContentDetail.aspx?id=895>

⁸⁷ Meco, 1989, p.17

Gabriel del Barco que desempenhou papel importante no desenvolvimento do azulejo português, como se referiu no capítulo I.



Metamorfoses

1695

Faiança azul e branca

275 x 145, 5 cm

Proveniência desconhecida

MNAz Invº 900

Obra de Gabriel del Barco, “*desenhador vigoroso, caracteriza-se na pintura do azulejo pelo emprego exclusivo do azul-cobalto em largas pinceladas e no arranjo dos emolduramentos decorativos com a presença de folhagens, máscaras e anjinhos ou cariátides.*”

Proveniência da legenda: <http://www.museudoazulejo.pt/pt-PT/Coleccao/Coleccoes/ContentDetail.aspx?id=392>

1.2 Silhar figurativo com *chinoiserie*

Nos finais do século XVII e no século XVIII, por causa da influência forte do incremento das relações comerciais entre o Oriente e o Ocidente, apareceu um novo gosto europeu com característica exótica na abordagem da arte decorativa. Surge “*no seu contexto histórico-artístico, como manifestação nas artes decorativas e englobadas, num*

sentido mais alargado e questionante, como uma fórmula de um exotismo que propôs uma determinada visão do Oriente.”⁸⁸ Ele é a *chinoiserie*.

O termo *chinoiserie*, como referido anteriormente, significa uma imitação ou evocação dos estilos orientais, mais particular chineses. A primeira referência a esta palavra encontra-se na obra de Honoré de Balzac (1799-1850), produtivo escritor francês, em *Les Parisiens en Province*: “*La Baldrame queixa-se dos gastos feitos pela mulher que o arruinou em bibelots e chinoiseries (...ma femme ma ruiné en potiches et chinoiseries)*”⁸⁹. No caso de Portugal, esta palavra francesa não ganhou equivalente na língua portuguesa⁹⁰. Um dos principais estudiosos de azulejaria, João Miguel dos Santos Simões, referiu “chinesices muito curiosas” quando explicou os azulejos do jardim do Palácio Pombal, em Lisboa. Depois esta expressão também foi utilizada para os azulejos com representações de cenas da China ou de cenas com chineses como “*paisagem e figuração chinesa*”.⁹¹ No entanto, por causa de sentido esquisito da palavra “chinesice”, é costume continuar utilizar a palavra francesa para descrever este estilo estético.

Apesar de este tema artístico, que representou um exotismo desconhecido e uma orientalidade específica, estar em voga por toda a Europa com a sua fascinação misteriosa ao longo do século XVIII, gradualmente ele foi considerado como “*uma linguagem ou fórmula decorativa totalmente europeia que nunca existiu na arte chinesa.*”⁹² e “*... entendia como uma visão utópica da Europa sobre a China, acaba por espelhar mais sobre a própria Europa do que sobre a realidade que lhe servia de referente. Trata-se de um efeito de espelho, de um fenómeno de alteridade, a que o exótico está inextricavelmente associado*”⁹³.

De facto, na minha opinião, foi exatamente este desconhecimento em relação a um país longínquo, ou seja, do outro lado do mundo que vivificou esta nova estética. O

⁸⁸ Da Mota, 1997, p.7

⁸⁹ O exótico nunca está em casa? p.111

⁹⁰ Gravuras de *chinoiserie* de Jean Baptiste Pillement, p.17.

⁹¹ O exótico nunca está em casa? p.111

⁹² Correia, 2013, p.113

⁹³ Curvelo, 2013, p.16

desconhecimento da situação verdadeira da China, não impossibilitou a criação dos artistas, pelo contrário, desbloqueou o limite de imaginação e, por acidente, deu uma oportunidade de fazer obras com liberdade. Embora a *chinoiserie* não seja um estilo decorativo cem por cento derivado da China, mais parecida como expressão decorativa europeia com elementos exóticos, especialmente chineses, a influência chinesa exercida através da comunicação comercial não foi simplesmente negligenciada.

A importação de mercadorias e artefactos como porcelana, seda, têxtil, laca, etc., que anteriormente só apareceram no Livro das Maravilhas de Marco Polo e nas descrições dos outros viajantes, levou a China a entrar nos olhos da Europa e atraiu a curiosidade e interesse dos europeus para conhecê-la. A China foi considerada um país “*de gente diferente, sábia, tranquila, com conhecimentos inovadores que desafiavam a imaginação.*”

⁹⁴ Entre as mercadorias orientais, a porcelana chinesa que foi transportada em grande quantidade contribuiu bastante para a inspiração da *chinoiserie*.

A principal novidade iconográfica que a porcelana trouxe foi uma nova visão da família que foi mostrada nas pinturas europeias: “*famílias tranquilas, em que homens, mulheres e crianças são representados em harmonia, numa ligação de equilíbrio uns com os outros, com a Natureza e com o trabalho*” (Correia, p.114).

A criança é um tema comum e popular na porcelana chinesa, sobretudo na Dinastia Ming e na Dinastia Qing. Normalmente chama-se “YingXiTu” (em chinês: 婴戏图) e significa “*censo de brincadeiras de crianças*”. Às vezes, os nomes alteram-se de acordo com as diferentes actividades. Em comparação com as representações de *putto* (no plural: *putti*), menino nu e gordinho, muitas vezes tem asas e brinca com Deus e os santos, os meninos chineses são mais normais. Os artistas chineses dão mais atenção à inocência e vivacidade das crianças, inversamente à dignidade e santidade com que os europeus as representam.

As características decorativas das crianças chinesas, além de influenciadas pela tecnologia da pintura, também têm relação com o contexto social, acompanham o desenvolvimento da sociedade nos vários aspectos. Essas figuras não são inalteráveis,

⁹⁴ Correia, 2013, p.112

como podemos ver nos exemplos em baixo. Apesar da mudança, este tipo de decoração sempre reflecte o pensamento antigo dos chineses sobre a importância da criança na família.



Em cima:
YingXiTu da Dinastia Ming, do período Chenghua

Em baixo:
da Dinastia Qing,
do período Kangxi

Proveniência da imagem: 中国青花瓷器纹饰艺术 (Arte decorativa da porcelana azul e branca chinesa). p.130,132,254



Pote

Dinastia Ming, período Jiangjing

Porcelana branca decorada a azul cobalto sob o vidrado

Alt. 291; Larg. 290 mm

“o pote é inteiramente decorado por crianças de grande vitalidade, jogando, numa paisagem sumária, pontuada por pinheiro, bambu, peónia arborescente, tufo de vegetação e rochedos estilizados, que se desenvolve à beira de água donde emergem flores de lótus. Essas noventas crianças dedicam-se a diversas ocupações: uns lêem junto do mestre, outros divertem-se jogando ao pião, às escondidas e ao saltimbanco, lançando um papagaio de papel, andando de cavalinho, brincando com pequenas marionetes populares e aos soldados, tomando banho numa banheira, caçando libelinhas e borboletas, apanhando um gafanhoto, brincando com animais.”

Proveniência da legenda e pintura: A Casa das Porcelanas. p.84

A porcelana em cima é um exemplo específico do tema da criança que quase inclui quase todas as atividades comuns em “YingXiTu” e muitos elementos especiais da decoração chinesa, como o pinheiro, a peónia, o lótus, etc. Embora a família não seja um tema corrente na porcelana chinesa, além das crianças a brincar, outro tipo de decoração que se chama “ShiNvYingXiTu” (em chinês: 仕女嬰戲圖) teve uma influência significativa na Europa.

Esta decoração inclui dois elementos: criança e mulher que se chama como “ShiNv”. A popularidade do tema “ShiNvYingXiTu” relaciona-se com o desejo de mostrar a harmonia da vida e da sociedade. Ao mesmo tempo, salienta a concepção da família e reflecte a aspiração dos povos pela felicidade.



Potes

Dinastia Qing, meados do século XVII

Porcelana branca decorada a azul cobalto sob o vidrado e esmaltes sobre o vidrado, wacai ou cinco cores.

Alt. 418; Larg. 255 mm

Alt. 418; Larg. 270 mm

“O bojo é totalmente preenchido por crianças quer brincando com caranguejo e lanterna em forma de flor de lótus, quer disfarçando-se de mandarim, seguido por criado com sombrinha de cerimónia, quer disputando um chapéu honorífico, sob o olhar vigilante de duas mulheres, uma com um leque e outra com uma criança pequena nos braços, enquanto outras crianças saltam à sua volta; duas mulheres uma com leque e outra com ceptro de ruyi, estão frente a frente, enquadradas por um elaborado rochedo perfurado em azul profundo”

Proveniência da legenda e imagem: A Casa das Porcelanas.
p.167

No processo de aproximação ao Oriente, Portugal, enquanto pioneiro, foi o principal responsável pela recolha de informações sobre a realidade chinesa. Tendo em conta quatro motivos essenciais⁹⁵, a imagem da China no século XVI foi criada por Portugal e disseminada pela Europa através da circulação das cartas, relações etc. Essa imagem era totalmente favorável. No meu ponto de vista, esta impressão positiva sobre a China, onde o sol nasce, também exerceu grande influência nos séculos posteriores, implantou um pensamento activo sobre a vida chinesa nas cabeças dos europeus. Por isso, a popularidade do tema da “família harmoniosa” que na verdade não existiu na China, predominantemente a fim de satisfazer as imaginações fantásticas dos europeus, cumpriu a necessidade de procurar uma utopia para escapar da vida verdadeira.

Nesta circunstância, no caso da azulejaria portuguesa que correspondeu à voga, desenvolveram-se, desde de cerca de 1720 até à segunda metade do século XVIII, os painéis de azulejo cujo tema descreve cenas ou figuras chinesas. Além da influência das porcelanas chinesas, a maioria dos azulejos figurativos com *chinoiserie* foi produzida com base em gravuras com representações das cenas da vida chinesa que foram divulgadas em grande escala e constituíram outra



95 “Em primeiro lugar, o ponto de partida do viajante condiciona sempre as observações efectuadas.....em segundo lugar, a alteridade da civilização chinesa era de molde a produzir uma sensação de pequenez no observador... em terceiro lugar, o distanciamento físico afastava qualquer ameaça potencial, permitindo uma apreciação mais tranquila das informações recebidas. Finalmente, as limitações concretas que afectavam as vivências dos navegadores portugueses introduzem um elemento de distorção nas observações realizadas.” Curvelo, 2013, p.40

importante fonte de inspiração da *chinoiserie*. Dentro das gravuras, as de artistas franceses como Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770), Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), etc., foram as mais destacadas.

Proveniência da imagem à direita: Gravuras de *chinoiserie* de Jean-Baptiste Pillement. p.31

Convém também destacar Jean Bérain (1640-1711), o excelente artista-decorador e ornamentista que combinou o estilo clássico, barroco com o gosto orientalizante. Nas suas obras, integrou “*a representação de chineses vestidos com longas túnicas, sentados em pequenos pagodes ou sob baldaquinos em forma de telhado de pagode*”.⁹⁶

Além das decorações de Jean Bérain, importa referir os desenhos de François Boucher, em particular as obras do álbum *Recueil de diverses figures chinoises du cabinet de Fr. Boucher*, impresso por Gabriel Huquier, que foram utilizadas como modelos nos painéis de azulejo, nomeadamente pela Fábrica do Rato que comprou várias gravuras. No MNAs, existem duas séries mais invulgares de silhar figurativo com *chinoiserie* de azulejo que copiam estampas de François Boucher.

“*A adopção das chinoiserie por Boucher, mantendo e reinventando uma visão fantástica deste país, integra-se num contexto em que a “China” oferecia um repertório novo e estimulante de temas, figuras e motivos decorativos*” (Da Mota, p.38)

⁹⁶ Correia, 2013, p114



Silhar figurativo com *chinoiseries*

Lisboa, Real Fabrica de Louça ao Rato ?

3.º quartel do século XVIII

Faiança policroma

100 x 394 cm

Proveniência desconhecida

MNAz Invº 7250

*“Será esta, por hipótese, a origem da requintada utilização do manganés na totalidade das composições centrais de alguns painéis de azulejo, de que este é exemplo, cujo exotismo se reforça na iconografia de um quotidiano imaginado a partir da China e registado na perspectiva de um gravador ocidental.”*⁹⁷

Os três episódios da imaginada vida quotidiana chinesa representados neste painel foram pintados com roxo manganés em fundo branco, rodeados por cercadura azul do estilo rococó. Apesar de existirem algumas mudanças na circunstância, cada episódio corresponde a uma gravura, como se mostra em baixo (falta exemplo da segunda cena).

O primeiro apresenta um bebé com um pau na mão esquerda, sentado na perna de uma mulher, que talvez seja a sua mãe, e um menino que, sob o olhar de uma mulher, anda à frente dela, levando dois paus. Os meninos estão a tocar sinos em cima da mesa. No segundo, uma mulher carrega peixe com uma corda, andando ao lado de um homem que se senta à porta com um cesto no colo, e que por vezes são considerados um casal de pescadores; e no terceiro, uma chinesa está a tocar flauta, acompanhada por um menino

⁹⁷ <http://www.museudoazulejo.pt/pt-PT/ExposAct/ExpoPerm/ContentDetail.aspx?id=906>

sentado em tamborete, empunhando timbales (classificado como “flautista” e criança timbalista)⁹⁸



Silhar A



Silhar B



“Deux chinois buvant du thé” Recueil de diverses figures chinoise du Cabinet de Fr. Boucher, peintre du Roy. A Paris: chez Huquier, ca. 1740

98 Este pensamento provém do livro *O Exótico Nunca Está em Casa?*, do Museu Nacional do Azulejo. Porque os detalhes não são muito claros, é difícil identificar os movimentos das personagens.



“Chinoise et deux enfants avec instruments de musique (cloches)”, Recueil de diverses figures chinoise du Cabinet de Fr. Boucher, peintre du Roy. A Paris: chez Huquier, ca. 1740



“Chinoise jouant de la flute et enfant.” Recueil de diverses figures chinoise du Cabinet de Fr. Boucher, peintre du Roy. A Paris: chez Huquier, ca. 1740

Proveniência das imagens: O Exótico Nunca Está em Casa? p.114, 115.

Outro conjunto⁹⁹ de sete silhares de azulejo com figuras chinesas, com base no mesmo álbum, fica na Escadaria Nobre de MNAz. Diferencia-se do exemplo anterior por ser pintado com azul em fundo branco, que é uma característica saliente da influência da China.

O silhar A apresenta uma cena de três mulheres chinesas que estão a trabalhar. O silhar B em baixo mostra uma cena em que dois homens estão a tomar chá, acto que constituiu uma parte importante da vida. Estão sentados ao lado da mesa, vestem túnicas compridas, um homem enverga o chapéu enquanto o outro o leva na mão. Embora o painel esteja cheio do sentido oriental, um detalhe que reflecte a diferença cultural são as chávenas que

⁹⁹ Conjunto de Sete Silhares Figurativos com *Chinoiseries*

Lisboa, Real Fábrica de Louça, ao Rato, último quartel do século XVIII

- a. A.97× L.217 cm;
- b. A.97× L.39,3 cm;
- c. A.97× L.90 cm;
- d. A.111,5× L.234 cm;
- e. A.111,4× L.80 cm;
- f. A.97× L.205 cm;
- g. A.97× L.202 cm

eles utilizam para beber chá, que aparecem com os respectivos pires, o que não sucede na China.



Silhar C



Silhar D



Silhar G

O conteúdo dos silhares C, D e G é mais ou menos igual ao conjunto anterior, apesar de adicionar alguns elementos com característica chinesa, nomeadamente os pagodes em fundo, as aves (papagaio, etc.), as flores e as porcelanas colocadas na mesa. Em comparação com o caso anterior, estas decorações mais orientalizantes mostram uma atmosfera oriental. *“Aqui, a vegetação assume um carácter mais próximo do que se acreditava ser o mundo chinês – talvez influenciado pelo surgimento de jardins em Portugal que procuravam reproduzir estes ambientes – sendo a paisagem pontuada por pagodes e construções que não se encontram nas gravuras e que se reconhecem como originalidade do pintor, numa hesitação da pincelada, mais ténue e esboçada.”*¹⁰⁰

¹⁰⁰ O Exótico nunca está em Casa? p.305



Silhar E



Silhar F

“Chinoise avec théière et chinoise qui aide enfant à marcher”, Recueil de diverses figures chinoise du Cabinet de Fr. Boucher, peintre du Roy. A Paris: chez Huquier, ca. 1740



O silhar E, que corresponde à gravura à esquerda, representa uma cena harmoniosa de duas mulheres e um menino. A mulher à esquerda suporta uma bandeja com taça e chaleira na mão direita, enquanto segura um menino com a outra mão. Ao lado, outra mulher, aparentemente mais velha, também está a segurar a criança, talvez para a ajudar a andar em segurança.

No silhar F, um homem e uma mulher estão a olhar um para o outro debaixo de um alpendre.

A mulher segura um quadro do sol que é um elemento decorativo com sentido chinês, andando ao lado do homem sentado.

No século XVIII, não só a *chinoiserie* esteve em voga na azulejaria portuguesa, o estilo rococó que foi relacionado com a arte chinesa também desempenhou um papel importante. A convivência destas duas estéticas reflectiu-se obviamente na combinação das figuras e das paisagens chinesas com os motivos europeus e concheados vegetalistas da linguagem rococó. “*Há um misto de Oriente e de Ocidente nestas composições azulejares: a utilização do azul e as iconografias evocam a China, a aplicação em silhares, os motivos ornamentais vegetalistas rococó, a simulação de cantaria, o friso inferior esponjado, traduzem um contexto decorativo nacional.*”¹⁰¹

Embora ambos os conjuntos sejam o resultado desta mistura, no ponto de vista do emolduramento das composições, os painéis pintados de azul são mais sofisticados, quer na adição dos elementos chineses como referido anteriormente, quer na pincelada dos pintores.

¹⁰¹ Correia, 2013, p.119

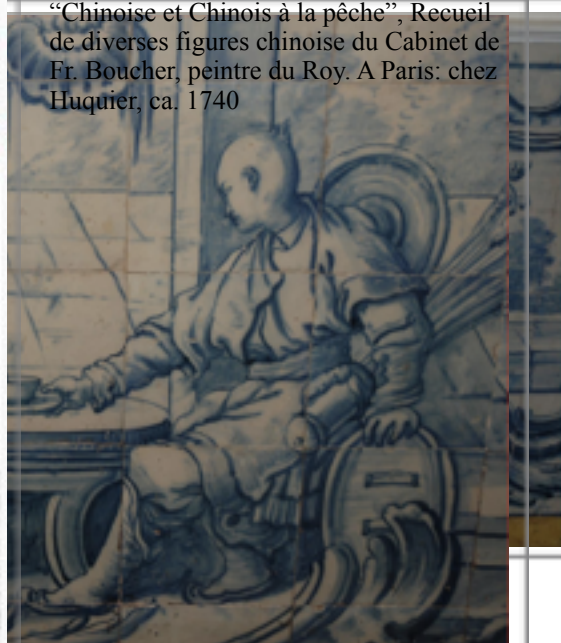


Além dos silhares de MNAz, esta “mistura” também foi encontrada nos painéis com cenas de *chinoiserie* do Palácio Rebelo de Andrade-Seia, ou seja, Palácio Ceia-Bramão. É fácil descobrir que as composições em baixo, “*igualmente pintadas a azul e enquadradas por motivos ornamentais de gosto rococó, terão sido produzidas na fábrica do Rato em meados da década de 70*”¹⁰², utilizaram a mesma estampa dos conjuntos de MNAz.

¹⁰² Correia, 2013, p.119



“Chinoise et Chinois à la pêche”, Recueil de diverses figures chinoise du Cabinet de Fr. Boucher, peintre du Roy. A Paris: chez Huquier, ca. 1740



Proveniência das imagens: O Exótico Nunca está em Casa? p. 119

<http://www.casarui Barbosa.gov.br/acasasenhorial/index.php/busca-geral/39-fichas/439-palacio-rebelo-de-andrade>

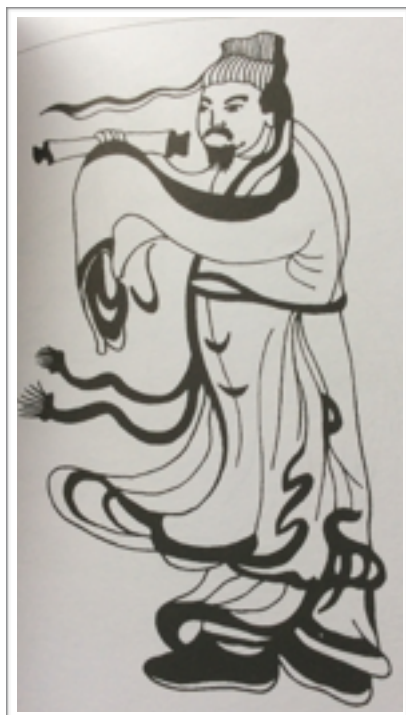
Estas gravuras mostram a vida tranquila do povo. No azulejo existe ainda outro tipo de *chionoiserie* associado às “cenas galantes”, com paisagens e figuras orientais. Veja-se, por exemplo, os silhares do Palácio Sousa Mexia, também conhecido por Palácio Pimenta.



No painel em cima, pintado com azul em fundo branco, o homem da esquerda, com longo bigode, está a falar com uma mulher que caminha debaixo de um guarda-sol segurado por outro homem que talvez seja servente dela. Esta figura masculina mostra uma representação típica e estereotipada dos homens chineses tal como são imaginados no Ocidente: veste chapéu triangular, túnica comprida com manga larga e sapatos bicudos, tem longos bigodes e cabelo com rabicho. Sem dúvida, apesar de também ser uma figura imaginária, em comparação com os exemplos anteriores, a imagem deste homem aproxima-se mais das representações das porcelanas chinesas.



Proveniência da imagem: <http://museumonline.blog.sohu.com/140940688.html>



Exemplos da
decoração figurativa da
porcelana

Dinastia Ming



Além da figura masculina que mostra característica chinesa, o guarda-sol exótico também tem um sentido chinês. Na China, anteriormente, o guarda-sol foi chamado “Cheng” (em chinês: 簪). Depois da Dinastia Wei, a sua utilização integrou uma cerimónia dos oficiais e passou a ser designado “Luosan” (em chinês: 罗伞).

De acordo com os lugares e os níveis diferentes dos oficiais, o tamanho e a cor do guarda-sol foram variados. O imperador chinês utilizou o amarelo, que era a cor imperial e representava a dignidade régia.¹⁰³ Por causa dessa utilização pelo imperador, este tipo de guarda-sol foi conhecido como “Yizhangsan” (em chinês: 仪仗伞), que significa “guarda-sol da cerimónia” que não só funcionou para ensombrar mas

também como símbolo do poder.

Como uma coisa comum na vida dos chineses, o guarda-sol frequentemente apareceu nas obras artísticas, não só nas decorações das porcelanas, como mostra a pintura à esquerda, mas também nas pinturas, em particular as que descreviam cenas dos imperadores, como a imagem em baixo.

¹⁰³ http://baike.baidu.com/link?url=53ZAfW1iW1Q_ZqJTIdPIjAwOW9zQTikLeUn0PdvTIxIw47H_7_ATm2-1k77xg8uC2guehOC6XBzIkejtlqkgdk8GxOnfSC2nIhi5jpMPltcQEUZcreqqV-Rv7Np5AC9s



Pormenor da pintura
“Casamento do Imperador
Guangxu”, em chinês: 光绪
帝大婚图.

Dinastia Qing

Proveniência da imagem:
[http://liyi.91ddcc.com/
c_13908.html](http://liyi.91ddcc.com/c_13908.html)



Pormenor da pintura “Chu jing ru bi tu”, em
chinês: 出警入蹕图.

Dinastia Ming, pintor desconhecido

Descreve a situação em que o imperador,
acompanhado por serventes e guarda-
costas, sai do palácio e vai ao cemitério
imperial para comemorar os antepassados.

Proveniência da imagem: [http://liyi.
91ddcc.com/c_13908.html](http://liyi.91ddcc.com/c_13908.html)

Em contrapartida, as mulheres dos painéis de azulejo permanecem obviamente mais parecidas com as figuras femininas ocidentais, apesar de envergarem roupas orientais que Shinv, nos exemplos referidos anteriormente, também vestia: longas saias e mangas largas decoradas com motivos florais.



Além das cenas de conversação, os painéis do Palácio Sousa Mexia ainda apresentam uma cena de pesca, que se reproduz em baixo. No contexto de uma paisagem fluvial, dois homens estão a pescar nas margens, enquanto num barco três estão a pescar e outros estão a conversar. No lado direito, um homem senta-se no barco e outro, acompanhado por um cão, caminha.



Prato azul e branco com decoração “Yujiale”

Dinastia Qing, período Kangxi

Proveniência da imagem: <http://english.cguardian.com/categories/pwf/2016-03-19/315674.html>

As cenas de pesca também foram uma decoração importante na porcelana chinesa. São designadas por “Yujialetu” (em chinês: 渔家乐图). Este tipo de decoração descreve as vidas felizes dos pescadores, quer a trabalhar nos barcos com os amigos, quer a beber vinho para celebrar a felicidade da pesca. Artificiosamente, combina situações da vida, momentos do trabalho e paisagens naturais, e expressa a vontade de uma boa vida. Na porcelana, em particular na porcelana azul e branca do período Kangxi da Dinastia Qing, esta decoração apareceu em abundância.



A cercadura destes azulejos, que diferenciou os silhares figurativos do MNAz “*com elementos que traduzem a transição para o rococó, é composta por motivos ornamentais ocidentais: elementos arquitectónicos e vegetalistas, volutas, cartelas, carrancas e asa de morcego*”¹⁰⁴

Proveniência da imagem dos azulejos do Palácio Sousa Mexia: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/index.php/busca-geral/39-fichas/440-palacio-sousa-mexia>



Além dos painéis acima referidos, há muitos azulejos de *chinoiserie* com paisagens ou figuras chinesas. Por exemplo: um conjunto de quatro silhares parecidos com os do Palácio Sousa Mexia, realizado no segundo quartel do século XVIII na entrada do Colégio do Espírito Santo, em Évora; vários painéis com temas como caçada, cenas galantes nas escadarias do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa; e um conjunto interessante com cenas portuárias chinesas, ao estilo neoclássico de finais do século XVIII ou do início do século XIX, na Quinta do Sobralinho, em Vila Franca de Xira; etc.¹⁰⁵

De acordo com os diferentes períodos, os estilos destes painéis de azulejo variaram, desde a época joanina até ao neoclassicismo. No entanto, os temas dos painéis da *chinoiserie* não foram abundantes. Com base nos exemplos anteriores e outras obras, é óbvio que as cenas principalmente podem ser divididas em dois tipos: lazer e trabalho. Ou seja, mais precisamente, em atividades como a pesca, a toma de chá, o lazer em família, etc., e em cenas como o fabrico da seda, o trabalho no porto e costumes religiosos que são descrições dos trabalhos quotidianos.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Correia, 2013, p.116

¹⁰⁵ O Exótico Nunca Está em Casa? p. 115-116.

¹⁰⁶ O Exótico Nunca Está em Casa? p.129

Embora as cenas apresentem temas diferentes, o aspecto primordial e recorrente é a harmonia. Não importa o tipo de paisagem, campo ou porto, nem o que as pessoas estão fazer, seja a pescar ou a tocar instrumentos musicais, com a condição de que tudo seja tranquilo e equilibrado. Esta procura de harmonia e calma, além da influência da porcelana chinesa, talvez tenha sido também o resultado das circunstâncias sociais.

No século XVIII, através das atividades marítimas comerciais e religiosas, os europeus aprenderam mais sobre a China, o país do sol nascente que era um mundo fechado mas tranquilo. Esta qualidade contrastava com as revoluções políticas e ideológicas do Ocidente. Por causa dessa diferença, os europeus deixaram-se dominar por uma utopia onde a vida era maravilhosa.

1.3 Elementos decorativos chineses

Os painéis de azulejos portugueses, além das personagens orientais, mostram a influência chinesa em outros aspectos, como a arquitectura, a fauna, a flora, etc. Estes elementos decorativos, considerados como representantes típicos das características chinesas, aparecem frequentemente nos azulejos. A maioria deles foi influenciada pela porcelana chinesa.

1.3.1 Decoração Shanshui

*“A pessoa inteligente aprecia a água, a pessoa virtuosa aprecia a montanha”*¹⁰⁷: este é o entendimento dos povos antigos sobre Shanshui, que por causa do seu significado simbólico, é um tema importante na arte chinesa.

A decoração Shanshui (em chinês: 山水), de acordo com o nome, pode ser entendida simplesmente como decoração com a paisagem de montanha e de água. No entanto, por causa da profunda relação entre a pintura e a cultura chinesas, não é apenas uma expressão superficial da natureza, mas um conhecimento profundo do mundo espiritual.

107 Provérbio de Confúcio. Em chinês: 智者乐水，仁者乐山.

Em tempos remotos como a Dinastia Song, a decoração Shanshui já aparece nos produtos do forno Cizhou (em chinês: 磁州), do forno Longquan (em chinês: 龙泉), etc., mas em geral constituía apenas uma parte da decoração. Até à Dinastia Yuan, nas porcelanas azuis e brancas, ela começou a ser um tema fundamental. Em seguida, desenvolveu-se na Dinastia Ming como decoração independente, e tornou-se uma decoração essencial na Dinastia Qing, aparecendo em abundância sobretudo no período tardio.

O aparecimento da decoração Shanshui é o resultado do amadurecimento da pintura Shanshui. O sucesso da combinação da pintura em papel e em cerâmica também resulta da atividade dos pintores.¹⁰⁸ Para criar uma produção perfeita com decoração Shanshui, os ceramistas precisam de alta tecnologia para apresentar a obra dos pintores nas porcelanas. Ao mesmo tempo, mostram o encantamento próprio da cerâmica.



Tigela Fencai com decoração Shanshui

Dinastia Qing, período Daoguang

108 中国青花瓷纹饰图典 山水卷 (Dicionário da decoração da porcelana azul e branca chinesa-volume Shanshui). p.1

Proveniência da imagem: <http://english.cguardian.com/categories/pwf/2016-09-13/330170.html>

A decoração da porcelana relaciona-se fixamente com o contexto social e histórico, reflecte directamente a cultura e os costumes daquela época e, ao mesmo tempo, é influenciada pelo gosto do imperador. No período Kangxi da Dinastia Qing, os temas da decoração foram variados. Vêem-se plantas, paisagens, animais, figuras, contos, poemas, etc. Por causa do apreço do imperador e do desenvolvimento alcançado pela pintura, a decoração Shanshui tornou-se mais saliente.

Nesta época, os artesãos imitaram a pincelada dos pintores famosos, pintaram minuciosamente, criaram o forte sentido do sólido, procuraram a elegância da concepção artística. As porcelanas de exportação também adquiriram valor elevado e foram apreciadas pelos portugueses, e os seus elementos decorativos foram absorvidos pelos artífices e utilizados no azulejo.

Como o exemplo em cima mostra, a decoração Shanshui é mais complexa do que se supõe quando se observa superficialmente a montanha e a água. Mesmo em termos iconográficos, ela é muito mais ampla e inclui montanhas, rios e riachos, o oceano, lagos, rochas, árvores, pátios, pagodes, pavilhões, etc. Entre estes elementos, o pagode e o pavilhão foram utilizados com mais frequência no azulejo português.

- Pagode

O pagode é uma construção budista derivada da Índia, onde é designada Estupa (em sânscrito: स्तूप stūpa), que significa cemitério. No início, o objectivo principal do pagode é comemorar Buda. Por isso, foram construídos nos lugares em que ele nasceu e morreu. Posteriormente, também serviu como construção consagrada a Śarīra (em chinês: 舍利)¹⁰⁹. Com o desenvolvimento do Budismo, o pagode tornou-se um símbolo da religião, construído perto dos templos e nas várias cidades que seguiram e louvaram o Budismo.

¹⁰⁹ Em sânscrito: शरीर, significa cadáver, normalmente indica relíquia do Buda.

O aparecimento do pagode na China foi acompanhado pela chegada do Budismo na Dinastia Han, ou seja, cerca do século I. O pagode chinês, que hoje em dia integra a cultura tradicional chinesa, não é uma cópia simples do indiano. Pelo contrário, é uma construção específica que combina o modelo exótico com um pavilhão local tradicional da China, aparecendo cedo, ainda no tempo da Dinastia Qin.

Por causa do seu significado religioso, a história longa do pagode chinês, que durou cerca de dois mil anos, acompanha o processo de desenvolvimento do Budismo da China, sofreu influência forte das circunstâncias sociais, da condição económica, do nível cultural, da situação política, da atitude do imperador, etc. Por isso, a estrutura e característica do pagode chinês variaram com a mudança de dinastias. Em consequência, os três períodos mais salientes são: na Dinastia Tang, os pagodes absorveram amplamente as culturas exóticas; na Dinastia Song, a economia deste tempo prosperou e o Budismo esteve em voga; e na Dinastia Ming a sua importância cultural atingiu o auge.



Pagode chinês de Colina de Tigre (em chinês: 虎丘), da proveniência Jiangsu.

Construído no ano de 961, Dinastia Song

Por causa de seu problema de inclinação de 2.48 metros, este pagode, com uma história de mais de 1000 anos, é chamado a Torre de Pisa da China.

Tirei a foto durante a visita a Suzhou

Como uma construção importante, o pagode frequentemente é utilizado como decoração nas porcelanas chinesas.



Taça

O interior da Taça

Dinastia Ming, período Wanli

Província Jiangxi, fornos de Jingdezhen

Porcelana branca decorada a azul

cobalto sob o vidrado, dita

Kraakporselein

Alt.: 175; Diâm. 352 mm

“Interiormente, o fundo, delimitado por um duplo círculo, apresenta uma cena marítima com duas sampanas de velas enfunadas pelo vento, grande rochedo ao fundo, um pagode e respectiva bandeira, um pavilhão de duplo telhado, um chorão e pinheiros, vista para lá das rochas e da muralha da cidade.”

Proveniência da imagem e legenda: A casa das porcelanas. p.116-117

As decorações de pagode aparecem nos azulejos portugueses, nomeadamente nos painéis da *chinoiserie*. Em baixo, vê-se um frontal de altar com decoração de “aves e ramagens”, aves esvoaçantes, arbustos floridos, fauna asiática, que apresentam uma forte carga simbólica hindu, e um pagode.



Frontal de altar tripartido
Lisboa, meados do século XVII
Faiança policroma
92 x 176 cm
Proveniente de convento carmelita, região de Coimbra
MNAz Invº Depósito do Museu Nacional Machado de Castro

“As composições dos panos são totalmente preenchidas pelos arabescos densos de árvores com flores e frutos em torno das quais esvoaçam aves diversas, no que pretenderá ser uma representação dos Jardins do Paraíso, ideia reforçada pela presença de pares de animais. Nas filas inferiores, com paralelo apenas em mais um exemplar conhecido, regista-se um pagode, que terá sido assimilado através de outras vias de influência, nomeadamente as decorações da porcelana da China.”¹¹⁰

- Pavilhão

Outra construção importante na decoração Shanshui e nos painéis de *chinoiserie* é o pavilhão, que é uma representação típica da arquitectura tradicional da China. Como referido anteriormente, apesar de o pagode chinês ser uma construção combinando Estupa e pavilhão, as diferenças entre ele e o pavilhão são bastante grandes e óbvias, entre as quais a maior é que a maioria dos pavilhões não tem parede, só telhado.

A história do pavilhão é muito longa, anterior à própria Dinastia Shang. No entanto, com o desenvolvimento social, a forma e o funcionamento do pavilhão sofreram grandes

¹¹⁰ Proveniência da imagem e legenda: <http://www.museudoazulejo.pt/pt-PT/ExposAct/ExpoPerm/ContentDetail.aspx?id=884>

mudanças. Geralmente considera-se a Dinastia do Norte e do Sul como a linha de separação.

Antes da Dinastia Han, o pavilhão não é uma construção apreciada. De acordo com a sua utilização, pode dividir-se em quatro tipos: o pavilhão na cidade—“*Luoyang tem 24 avenidas e 12 portas, cada avenida e porta tem um pavilhão, as pessoas chamam-lhe Qiting*”¹¹¹; o pavilhão de oficial — “*o pavilhão tem dois oficiais, um é Tingfu, controla a abertura, o fecho e a limpeza; outro é Qiudao, responsável por capturar ladrões*”¹¹²; o pavilhão nas avenidas principais funcionado como paragem, correio e hotel; e o pavilhão nas fronteiras como fortaleza.¹¹³

Depois da Dinastia Wei e Jin, acompanhando a evolução da arquitectura do jardim, o significado do pavilhão gradualmente passou de prático para estético. Na Dinastia Sui e Tang, o pavilhão já se tornou um elemento decorativo indispensável no jardim, apreciado pelos sábios e estudiosos.

Por isso, os pavilhões mais famosos têm uma tradição literária. O “Zuiwengting” (em chinês: 醉翁亭) fica na montanha Langya (em chinês: 琅琊) da província Anhui (em chinês: 安徽), conhecido como o primeiro pavilhão do mundo, ganhou o seu nome do grande poeta e escritor “Ouyangxiu”(em chinês: 欧阳修) da Dinastia Song, que se chamou a si próprio “Zuiweng” (em chinês: 醉翁), que significa o homem velho embriagado. Ele escreveu um poema com o título “Zuiwengtingji” (em chinês: 醉翁亭记).

111 Em chinês: 洛阳二十四街，街一亭，十二门，门一亭，人谓之旗亭 do livro 汉旧仪 (Hanjiuyi) 蔡质(Caizhi).

112 Em chinês: 亭有两卒，一为亭父，掌关闭扫除；一为求盗，掌逐捕盗贼 do Livro da Dinastia Han (汉书).

113 中国古亭 (O pavilhão antigo da China). p.18-19



Proveniência da imagem: https://www.google.pt/search?q=%E9%86%89%E7%BF%81%E4%B%A%AD&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj_zKej3-3TAhUMnRQKHeA8BWAAQ_AUICigB&biw=1050&bih=696#imgrc=8cyv4pxA7AQvaM:

Capítulo IV. Fenómeno comunicativo global

Hoje em dia, a palavra “globalização”, que apareceu no início dos anos 60 do século XX, já não é desconhecida por muitas pessoas e o fenómeno que ela enuncia está a processar-se a uma velocidade incontrolável. O mundo relaciona-se cada vez mais intensamente.

O filósofo canadiano Herbert Marshal McLuhan utilizou pela primeira vez o termo “Aldeia Global” nas suas obras “*A Galáxia de Gutenberg*” em 1962 e, posteriormente, em “*Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*” em 1964. Esta expressão pode ser considerada como o início da teoria da globalização¹¹⁴. Depois de longo estudo, em 1997, no livro *Was ist Globalisierung?*, o sociológico alemão Ulrich Beck deu a definição mais precisa de “globalização” ao dizer que ela indica “*a morte da distância e do espaço*” e caracteriza “*um mundo [que] ultrapassa o limite da distância e do espaço*”¹¹⁵. E em 2000, o Fundo Monetário Internacional (FMI) identificou quatro aspectos básicos da globalização: comércio e transações financeiras, movimentos de capital e de investimento, migração e movimento de pessoas e a disseminação de conhecimento.¹¹⁶

No entanto, de acordo com os conhecimentos, podemos saber que “Globalização” não se mostra apenas nos aspetos económicos, nos comércios que ligam os países mas também possui um significado cultural que “*é riqueza material e espiritual produzida pela humanidade no desenvolvimento histórico e social*”¹¹⁷. Na troca de mercadorias e no estabelecimento de mercados sem fronteiras, está a acontecer ao mesmo tempo a comunicação cultural entre o Oriente e o Ocidente.

Na comunicação internacional da cultura, Portugal, como o representante do Ocidente e a China, como representante do Oriente, ambos desempenham um papel importante. De

114 Essen of Globalisation and Historical Functions of Macao in Vision of Globalisation, Aoao Xu, Jiangzeng Li.

115 Was ist Globalisierung? Ulrich Beck.

116 https://pt.wikipedia.org/wiki/Globaliza%C3%A7%C3%A3o#Benjamin_Barber

117 Essen of Globalisation and Historical Functions of Macao in Vision of Globalisation, Aoao Xu, Jiangzeng Li.

facto, antes da construção da relação entre os dois países, os conhecimentos dos povos sobre o outro lado do mundo eram muito escassos.

Por um lado, para a maioria dos europeus, a China era uma ideia difusa ou falsa. Como um escritor francês disse, “*é totalmente absurdo acreditar que existe um país forte no outro lado melhor do que país europeu*”¹¹⁸.

Por outro lado, a China, como uma nação tradicional e monárquica, acreditou que “*todos os territórios são dos imperadores*”¹¹⁹. Os conhecimentos sobre o estrangeiro eram tão poucos que ninguém conseguia nomear os países da Europa. E o conceito de Ocidente também foi bastante confuso.

Desde o século XVI, para acumular riqueza, os países europeus gradualmente começaram as atividades de expansão, em particular na Ásia. Este movimento para o Oriente foi uma faca de dois gumes. Por um lado, a sua agressividade e depredação afectaram o interesse dos países orientais; por outro lado, este também promoveu a comunicação internacional. Para a China, como referido anteriormente no capítulo II, o encontro com Portugal também aconteceu neste momento.

Por isso, a fim de analisar os fenómenos comunicativos e mais precisamente as influências globais, podemos utilizar o azulejo português e a porcelana chinesa como exemplos. Porque estes dois assuntos têm potencialidades múltiplas que não só são artes nacionais para os dois países mas também são mercadorias importantes com valor cultural.

¹¹⁸ The Chinese Vogue in Europe During the Eighteenth Century, Xu Minglong, p. 2.

¹¹⁹ Em chinês: 普天之下，莫非皇土.

1. Portugal

A data do começo da globalização não é clara. Embora alguns estudiosos achem que a origem da globalização está nos tempos modernos, outros traçam a sua história muito antes da era das descobertas e viagens ao Novo Mundo pelos europeus.¹²⁰

No entanto, geralmente considera-se que a mundialização deu os primeiros passos nos Descobrimentos, que foi a fase inicial da globalização; segunda fase do processo iniciou-se com a Revolução Industrial, que inventou as novas máquinas importantes e prolongou-se até à queda do muro de Berlim; a terceira fase continua até agora.

Neste processo, Portugal manteve o seu lugar pioneiro, deu a maior contribuição para a construção da relação internacional através das descobertas e o estabelecimento dos mercados estrangeiros. *“A internacionalização global do comércio e a aproximação das diferentes culturas à escala dos cinco continentes só viriam a realizar-se com a gesta dos descobrimentos e das empresas marítimas iniciadas pelos portugueses”*¹²¹.

Graças à exploração aventureira dos portugueses para o Extremo Oriente, o mapa do mundo começou a tornar-se mais completo.

120 https://pt.wikipedia.org/wiki/Globaliza%C3%A7%C3%A3o#Benjamin_Barber

121 A Globalização e o Espaço da Cultura Portuguesa.

2. China

Ao contrário da visão marítima, que foi herança de Portugal e que suportou a inauguração do empreendimento com a força militar no mar, a China sempre deu mais atenção à terra, colocando a agricultura no primeiro lugar e negligenciando as atividades comerciais.

Na Dinastia Ming, sob as ordens do Imperador Yongle, o almirante Zhenghe (em chinês: 郑和) comandou a frota para as costas e as ilhas do Mar da China Meridional e do Oceano Índico por sete vezes. Apesar de ter obtido grande sucesso e de ter impulsionado o desenvolvimento da relação entre a China e os países visitados, estas expedições foram totalmente diferentes das descobertas portuguesas. Porque o objetivo delas foi divulgar o prestígio do império e do imperador, sem se importar com as trocas comerciais.

No entanto, com o desenvolvimento económico e a necessidade social, a comunicação comercial e cultural entre a China e os outros países ficou cada vez mais intensa, assumindo dois caminhos principais: a Rota da Seda no território e o Caminho da Porcelana no mar.

2.1 A Rota da Seda

Se os Descobrimentos abriram a porta de Portugal na Dinastia Han Ocidental, a Rota de Seda que conectou Chang'an (em chinês: 长安)¹²² até Antioquia, na Ásia Menor, já havia relacionado a China com o mundo.

Como referido anteriormente, o Budismo chegou à China na Dinastia Han, exactamente pela Rota da Seda. No período do imperador Hanaidi (em chinês: 汉哀帝), a embaixada da tribo Dayue (em chinês: 大月) veio à China, ensinou oralmente o sermonário budista na capital Chang'an, marcando o começo oficial da história do Budismo chinês. Este importante acontecimento religioso é conhecido como “Yicunshoujing” (em chinês: 伊存授经). O desenvolvimento do Budismo atingiu ao auge na Dinastia Tang.

¹²² Capital da Dinastia Han Ocidental, centro económico, político e cultural nacional, atual Xi'an da província Shaanxi.

O forte poder militar da Dinastia Tang permitiu o desenvolvimento da economia e da cultura, deixou a China tornar-se o mais próspero país do mundo. Nesta circunstância, a rota da seda chegou ao período de máxima prosperidade, promovendo a comunicação entre o Oriente e o Ocidente.

As apresentações deste fenómeno comunicativo na abordagem artística, em particular nas porcelanas chinesas, encontram-se nas decorações exóticas. Por exemplo: o mais típico motivo de lótus, uma das decorações florais mais antigas, que ocupou um lugar específica no Budismo onde era considerada “flor sagrada”, foi o resultado desta influência. O mesmo se diga das imagens de Ashtamangala, oito símbolos auspiciosos, em chinês: 八吉祥, que incluiu a concha, o peixe-dourado, o lótus, o vaso, o guarda-sol, o nó tibetano, a roda mágica (Dharmachakra) e a bandeira vitoriosa, que também são características budistas.



Prato azul e branco com decoração de Bajixiang

Dinastia Qing

Proveniência da imagem¹²³

2.2 O Caminho da Porcelana

A porcelana chinesa, um símbolo específico da China, que possui características como a avançada tecnologia de fabricação, o encanto especial chinês e um significado nacional, foi uma extraordinária fonte de influências e de entendimentos culturais entre o Ocidente e o Oriente.

Wang Luxiang¹²⁴ considerou que a cultura da porcelana da China é principalmente constituída por forno oficial, forno popular e porcelana exportada. Estas três partes são inseparáveis. De acordo com a importância da porcelana de exportação, podemos compreender o funcionamento indispensável do Caminho da Porcelana, que foi linha primacial no transporte das mercadorias.

Pelo Caminho da Porcelana não só se transportaram e venderam as produções chinesas (porcelana, seda etc.) para o todo mundo, como também facilitou a transmissão da tecnologia e da cultura. Podemos considerar que os nossos antepassados, ao abrirem e alargarem este caminho, promoveram o desenvolvimento da comunicação mundial.

Além disso, neste processo, as produções chinesas entraram na visão dos europeus e os conhecimentos avançados ocidentais também entraram a China.

A porcelana de Jingdezhen participou na história do grande processo mundial. Influenciou a cultura da Europa, alterou o hábito quotidiano dos europeus, desempenhou um papel importantíssimo na comunicação global, quer no aspecto económico, quer na cultura.

123 https://image.baidu.com/search/detail?ct=503316480&z=0&ipn=d&word=%E9%9D%92%E8%A%B1%E7%93%B7%E5%85%AB%E5%90%89%E7%A5%A5&step_word=&hs=0&pn=9&spn=0&di=44656617280&pi=0&rm=1&tn=baiduimagedetail&is=0%2C0&istype=0&ie=utf-8&oe=utf-8&in=&cl=2&lm=-1&st=undefined&cs=3031530932%2C2800368399&cos=1243151148%2C968283645&simid=4118995045%2C574771407&adpicid=0&lpin=1952&fr=&fmq=1494725754775_R&fm=&ic=undefined&s=undefined&se=&sme=&tab=0&width=undefined&height=undefined&face=undefined&ist=&jit=&cg=&bdtype=0&oriquery=&objurl=http%3A%2F%2Fwww.yidulive.com%2Fupload%2Fimage%2F20160905%2F1473064822677960_0081.jpg&fromurl=ippr_z2C%24qAzdH3FAzdH3Fooo_z%26c3Byt17stej_z%26c3Bv54AzdH3Fw7vpt5gstipAzdH3F1jpwts_z%26c3Brit%3Fwt1%3Dblnbn%26ft1%3D88b9&gsm=0&rpstart=0&rpnun=0

124 王鲁湘, sabedor chinês da arte nacional.

Hoje em dia, por causa do desenvolvimento da indústria, Jingdezhen perdeu a sua antiga glória, no entanto a conservação dos fornos e as obras de porcelana ainda testemunham a florescência histórica.

As fotografias em baixo, que tirei durante uma visita a Jingdezhen, são paisagens do Jardim de Exposição da Porcelana e Povo da Cultura Antiga. Alguns caminhos e paredes são decorados com fragmentos de porcelana, à semelhança do que se faz com os azulejos em Portugal. Esta situação também aparece nas avenidas que ficam perto do Jardim da porcelana chinesa, onde existem os postes e caixotes do lixo revestidas com porcelana.



Conclusão

Delicado, elegante, artístico, precioso e cheio de vida, o azulejo português, com o seu encanto especial que representa as maravilhas de Portugal, é conhecido em todo o mundo. A sua atracção não provém só da beleza dos painéis, com temas variados que mostram a tecnologia avançada dos artistas, mas também do seu profundo significado cultural.

No primeiro capítulo desta dissertação, e que se apresentou a história do azulejo, ficámos a conhecer o seu desenvolvimento desde que era uma maneira exótica de decoração até que se tornou uma arte nacional que pode ser considerada como representação de Portugal. Desde de azulejaria arcaica e peninsular até azulejaria moderna e contemporânea, essa parte explicou as características específicas de cada época, introduziu os artistas importantes e suas obras famosas. Durante deste processo, os azulejos portugueses tentaram exprimir as características artísticas portuguesas e, ao mesmo tempo, absorveram os elementos decorativos das culturas extra-europeias, especialmente chinesa.

A China, um país tradicional e histórico, é famosa pelos seus produtos abundantes e específicos, em particular a porcelana que causou uma grande influência no mundo. E a porcelana chinesa que é popular e famosa em todo o mundo pode ser considerada como símbolo da China, possui mesmo lugar do azulejo em Portugal. No segundo capítulo podemos estudar o primeiro contacto e a ligação depois entre a China e Portugal, compreender o nascimento da porcelana chinesa que é uma maravilhosa magia e conhecer Jingdezhen- uma cidade indispensável na história artística que é capital da porcelana chinesa. Além disso, acompanhou a evolução do comércio internacional, os produtos chineses como seda, porcelana, chá etc. foram transportados para os países europeus incluindo Portugal, Holanda, Inglaterra etc., e criaram um entusiasmo em Europa com seus encantamentos especiais. E essas porcelanas exportadas inspiraram revolução no fabrico da China.

A fim de contemporizar com o gosto dos portugueses, amplificar o mercado e consolidar o lugar da porcelana chinesa, os artesãos chineses começaram a produzir porcelana a pedido como encomenda que impulsionou a comunicação cultural entre os

dois países, além disso, os trabalhadores inteligentes também tentaram misturar os elementos europeus com o estilo artístico da China para fabricar as melhores obras. “Ao longo dos tempos, esta arte se constitui como suporte privilegiado do registo de imaginário, da difusão de mensagens, e da renovação do gosto.”¹²⁵

Como Hugh Honour descreve no seu livro *Chinoiserie: The Vision of Cathay*: “Quando eu era uma criança, já tenha uma concepção clara sobre a China. Os pratos cerâmicos azuis e brancos com imagem de Salgueiro que utilizavam todos os dias, mostravam a paisagem chinesa vivamente. Todas as peças chinesas construíram a China—um país com flor colorido, demónio estranho e casa inconsistente, onde a maioria das regras sociais são diferentes.”¹²⁶As imagens das porcelanas produziram uma profunda impressão. Para a maioria dos europeus que não tiveram oportunidade ir a China, as representações das porcelanas proporcionaram os primeiros conhecimentos deste antigo e misterioso país.

O fenómeno de popularidade da porcelana chinesa e de outros produtos da China contribuíram para o aparecimento do estilo *chinoiserie* principalmente no século XVIII, que exprime a China pelos olhos dos europeus. A influência chinesa, que foi apresentada minuciosamente no terceiro capítulo, ostenta-se na preferência pelo azul e branco, que também é uma característica específica do azulejo português.

A inteligência rica e imaginação activa dos chineses deixam-nos a capacidade de criar e fabricar porcelana chinesa fascinante com elemento decorativos específicos que também aparecem nos painéis de azulejo português com tema *chinoiserie*. Apesar deste tema não é resultado directo da influência chinesa, mas o funcionamento da China na sua evolução é indispensável.

Como uma característica especial chinesa, os elementos decorativos normalmente têm o seu próprio significado ou apresentam um desejo como os meninos e as mulheres na porcelana que são figuras muito diferentes das ocidentais, representando uma harmonia da família e uma vida tranquila. Às vezes, algumas imagens decorativas como flores que têm

¹²⁵ O Exótico Nunca Está em Casa? p.61

¹²⁶ *Chinese Chameleon an Analysis of European Concepts of Chinese Civilization*, Raymond Dawson. Versão traduzida em chinês de Chang shaomin(常绍民) e Ming yi(明毅).

significado mais fundo é difícil de entender para os ocidentais por causa da diferença cultural, este também é um tema interessante para investigar.

No capítulo IV, a dissertação dá atenção ao reflexo da ligação entre a China e Portugal, entre o Oriente e o Ocidente, ou seja, à comunicação global. Uma coisa interessante é que durante a análise dos documentos sobre a relação entre Portugal e a China, achei que as opiniões dos dois países sobre as atividades marítimas são diferentes. Isto é o resultado das diferenças culturais, políticas, etc. e vale a pena continuar a estudar.

Em base das investigações anteriores, podemos entender a influência chinesa no azulejo com facilidade, e ainda tem três recomendações para o estudo no futuro. 1. Investigação mais desenvolvida: há mais obras com o tema chinês do que eu referi na dissertação, estes assuntos têm valor de continuar a investigar separadamente e com cuidado; 2. A influência dos outros produtos: além da porcelana chinesa, outros produtos chineses importados como têxtil também têm influência em Portugal e no azulejo, este é uma nova direcção para estudar; 3. Comunicação entre os dois países: durante a ligação cultural de Portugal e a China em base das duas artes, a influência é mútua, não só China tem influência no azulejo português, Portugal também aparece na China como em Macau e na mobília de Catão que é conhecida pela combinação dos estilos orientais e ocidentais, e esta comunicação vale a pena analisar mais.

Bibliografia

BARROS VELOSO, A.J. / ALMASQUÉ Isabel. Hospitais Cívicos de Lisboa : História e Azulejos. Lisboa : Inapa. 1996

CALVÃO, João Rodrigues. LOUREIRO, Rui Manuel. MATOS, Maria Antónia Pinto de. Caminhos da porcelana : Dinastia Ming e Qing = The porcelain route : Ming and Qing dynasties. Macau : Fundação Oriente. 1999

DAWSON, Raymond. Chinese Chameleon an Analysis of European Concepts of Chinese Civilization. Versão traduzida em chinês de Chang shaomin(常绍民) e Ming yi(明毅). Hainan. 1999.

CASTRO, Nuno Álvares Pereira de. A porcelana chinesa e os brasões do Império. Porto : Civilização. 1987.

GAN, Xueli. Chinese Porcelain: an export to the world. Oriente. 2008

甘雪莉. 中国外销瓷. 东方出版社. 2008年

GAO, Zhenming/ Tan li. O pavilhão antigo da China. Beijing. 1994. p.18-19

高珍明/覃力. 中国古亭. 北京建筑工业出版社. 1994年. 18-19页

GONÇALVES, Anastácio /DESROCHES, Jean-Paul /DO AMARAL CABRAL, João Gonçalo/DE MATOS, Maria Antónia Pinto. A casa das porcelanas : cerâmica chinesa da casa-museu. Lisboa : Instituto Português de Museus : Philip Wilson,. 1996.

Instituto cerâmico da província Jiangsu. Dicionário da decoração da porcelana azul e branca chinesa-volume Shanshui. Universidade Dongnan. 2010.

江苏省古陶瓷研究会 中国青花瓷纹饰图典山水卷 东南大学出版社 2010年

Instituto de Silicato. História da cerâmica e porcelana chinesa. Wenwu. 1982

中国硅酸盐协会. 中国陶瓷史. 文物出版社. 1982年

MATOS, Maria Antónia Pinto de. CURVELO, Alexandra. CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago de. PIMENTEL, António Pilipe. O Exótico Nunca está em Casa: a China na fiança e no azulejo portugueses(século XVII-XVIII)? = The Exotic is Never at Home?: the presence of China in the portuguese faience and azulejo(17th-18th centuries). Lisboa: Museu Nacional do Azulejo. 2013

MECO, José. O Azulejo em Portugal. Lisboa: Alfa. 1985

MECO, José. Azulejaria Portuguesa. Lisboa: Bertrand. 1989

MOTA, Álvaro Samuel Guimarães da. Gravuras de *chinoiserie* de Jean-Baptiste Pillement. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto. 1997

Museu Shanghai. Século da porcelana azul e branca. Universidade de Beijing. 2013

上海博物馆 青花的世纪 北京大学出版社 2013年

SANTOS SIMÕES, J.M. dos. Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI: introdução geral. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkain. 1990

SILVA, Ricardo R. Espírito Santo / LLOYD HYDE, J.A. Porcelana da China ao gosto Europeu. Lisboa: R.E.S.. 1994

SOUSA, João de. VESTÍGIOS DA LÍNGUA ARÁBICA EM PORTUGAL. GRÁFICA MAIADOURO. 1981.

XIONG, Huan. Análise da porcelana Kraak. Jornal de Cidade Proibida. 2006

熊寰. 克拉克瓷研究. 故宫博物院. 2006年

XU, Aoao / Li Jiazeng. Essen of Globalisation and Historical Functions of Macao in Vision of Globalisation. Journal of Macau University of Science and Technology. 2008

许敖敖 / 李嘉曾. 全球化本质与全球化视野中澳门的历史作用. 澳门科技大学学报. 2008年

XU, Minglong. The Chinese Vogue in Europe During the Eighteenth Century. Educação da província Shanxi. 1999

许明龙. 欧洲十八世纪中国热. 山西教育出版社. 1999年

YE, Wencheng. Colectânea das Teses sobre Porcelana Antiga da Exportação da China. Cidade Proibida. 1988

叶文程. 中国古外销瓷研究论文集. 紫禁城出版社. 1988年

ZHANG, Guogang. Porcelana da encomenda durante período Ming e Qing. Jornal Wenhui. 2016

张国刚. 明清时期外销瓷. 文汇报. 2016年

ZHANG, Yuhuan. Pagode chinês. Shanxirenmin. 2000.

张驭寰. 中国塔. 陕西人民出版社. 2000年

ZHENG, Jun. Arte decorativa da porcelana azul e branca chinesa. Arte popular. 2010

郑军. 中国青花瓷器纹饰艺术. 人民美术出版社. 2010年

Anexo

Dinastias Chinesas			
Dinastia	Chinês	PinYin	Período
Três Augustos e os Cinco Imperadores	三皇五帝	sān huáng wǔ dì	até 2070 a.C.
Dinastia Xia	夏	xià	2100 a.C. — 1600 a.C.
Dinastia Shang	商	shāng	1600 a.C. — 1046 a.C.
Dinastia Zhou	西周	xī zhōu	1046 a.C. — 771 a.C.
Primaveras e Outonos	春秋	chūn qiū	722 a.C. — 476 a.C.
Reinos Combatentes	战国	zhàn guó	475 a.C. — 221 a.C.
Dinastia Qin	秦	qín	221 a.C. — 206 a.C.
Han ocidental	西汉	xī hàn	206 a.C. — 9 d.C.
Dinastia Xin	新	xīn	9 — 23
Han oriental	东汉	dōng hàn	25 — 220
Três Reinos	三国	sān guó	220 — 265
Primeira dinastia Jin	西晋	xī jìn	265 — 317
Dezasseis Reinos	东晋	dōng jìn	317 — 420
Dinastias do Norte e do Sul	南北朝	nán běi cháo	420 — 589
Dinastia Sui	隋	suí	581 — 618
Dinastia Tang	唐	táng	618 — 907
Cinco Dinastias e Dez Reinos	五代十国	wǔ dài shí guó	907 — 960
Dinastia Song	北宋 / 南宋	běi sòng / nán sòng	960 — 1279
Dinastia Liao	辽	liáo	916 — 1125
Segunda dinastia Jin	金	jīn	1115 — 1234
Dinastia Yuan	元	yuán	1271 — 1368
Dinastia Ming	明	míng	1368 — 1644
Dinastia Qing	清	qīng	1644 — 1912

Nome de Período da Dinastia Ming		
Nome	Chinês	Tempo
Hongwu	洪武	1368—1398
Jianwen	建文	1399—06.1402
Yongle	永乐	1403—1424
Hongxi	洪熙	1425
Xuande	宣德	1426—1435
Zhengtong	正统	1436—1449
Gingtai	景泰	1450—1457
Tianshun	天顺	1457—1464
Chenghua	成化	1465—1487
Hongzhi	弘治	1488—1505
Zhengde	正德	1506—1521
Jiajing	嘉靖	1522—1566
Longqing	隆庆	1567—1572
Wanli	万历	1573—07.1620
Taichang	泰昌	28.08.1620—21.1.1621
Tianqi	天启	1621—1627
Chongzhen	崇祯	1628—03.1644

Nome de Período da Dinastia Qing		
Nome	Chinês	Tempo
Chongde	崇德	04.1636—1643
Shunzhi	顺治	1644—1661
Kangxi	康熙	1662—1722
Yongzheng	雍正	1723—1735
Qianlong	乾隆	1736—1795
Jiaqing	嘉庆	1796—1820
Daoguang	道光	1821—1850
Xianfeng	咸丰	1851—07.1861
Tongzhi	同治	1862—1874
Guangxu	光绪	1875—1908
Xuantong	宣统	1909—1912